في ربيع عام ١٩٤٠، قبل خمسين عاماً، بدأ نزار قباني بكتابة الشعر. أي أنه يحتفل في ربيع عام ١٩٩٠ بيوبيله الذهبي.
وقد تمنّت «الناقد» على الشاعر نزار قباني أن يكتب لها انطباعاته عن هذه المرحلة الجميلة، والخصبة، والاستثنائية من تاريخنا الشعري الحديث، فكتب لنا هذه الشهادة الحميمة.



خمسون عاماً من الشعر

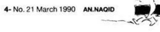
السكنى على حافة بركان

١

■ في مثل هذا الشهر، قبلَ خمسينَ عاماً، هَجمَ عليَّ الشعرُ.
لم يطرق الباب . .
ولم يستأذنْ . . .
ولم يطلب موعداً سابقاً . .
ولم يتكلّم معي بالتلفون . .
وفجأةً . . وجدتهُ في وَسَط الغرفة، جالساً على حقيبته الجلديّة الضخمة، كغجريٍّ ضائع العنوان . .
ثم نهضَ ليتعرَّفَ على خريطة بيتي .
دخل أولاً إلى غرفة الحمّام، وأخذ (دُوشاً) . . واستعمل فرشاةَ أسناني . . ومناشفي . . وأدوات حلاقتي . .
ثم فتح الثلاّجة، وسألني : ماذا لديكَ من طعام؟ إنّي جائع . .
قلت: خبز . . وجبن روكفور . . وزجاجة نبيذ بوردو . .
قال: طعامُكَ متحضِّر . . رغم أن الجبن يرفع ضغطي . .
والنبيذ يُشعل حرائقي . .
ثم . . دخل الى غرفة نومي . . ففتح الخزائن والجوارير، وأخرجَ واحدةً من بيجاماتي . . وارتداها دون أن يستأذنَني . .
ولسوء الحظ، كان مقياسُ جسده، كمقياس جسدي .
ثم اختار لنفسه مقعداً مريحاً، وسكب لنفسه كأساً، وبدأ يحتسي النبيذ الفرنسي بلذّة العارف الذوّاقة .
وبعد أن أنهى زجاجةَ النبيذ، احتلَّ سريري . . وسرق كلَّ أغطيتي وشراشفي ومخدّاتي . . وقال لي: «تُصبح على خير . .» .
وتركتُهُ ينام . . ونمتُ أنا على الكَنَبة . .
ولا زلت منذ خمسين عاماً نائماً على الكنبة . .

٢

في مثل هذا الشهر من عام ١٩٤٠، دخل الشعرُ إلى بيتي، ولم يخرج منه حتى الآن . .
في البدء، تصوّرتُ أن الزائر الغامض سوف يمكثُ يوماً أو يومين . . أسبوعاً أو أسبوعين . . شهراً أو شهرين . .



نزار قبّاني

ولم أكن أتصوَّر أنه سيصبح صاحبَ البيت، وأصبحُ أنا أجيراً عنده، أصنعُ له قهوتَه، وأشتري له الصحفَ والسجائر، وأغسل له ملابسَه الداخليّة.. وألمعُ له أحذيتَه...

لم أكن أتصوَّر أن الرجل الغامض، سوف يأخذ منّي (وَرقةَ الطابو).. ويسجّل البيت باسمه، ويبقى جالساً فوق رأسي الى يوم القيامة.. يأكل عندي.. ويشرب عندي.. ويلعب الورق عندي. ويتزوّج عندي.. ويُنْجبُ أولاداً أُرْضِعُهُمْ أنا.. وأُربّيهم أنا.. وآخُذُهم الى المدرسة أنا..

٣

السُكْنَى مع الشعر في بيتٍ واحد، لمدة خمسين عاماً، كالسُكْنى في (العصفورية).. لا تعرف فيها طبيعة مرضك، ومتى سيُطلقون سراحَك..

كالسُكْنى على حافّة بركان، لا تعرف متى يهدأ.. ومتى يثُور..

كالزواج من امرأةٍ مجنونة.. لا تعرف متى تعانقك.. ولا تعرف متى تخنقك..

ليس هناكَ مِزاحٌ مع الشِّعْر..

فإمّا أن يعطيكَ المداليّة الذهبية..

وإمّا أن يُسبّب لكَ الذَّبْحة القلبيّة.

وعندما جاءتني الذَّبْحةُ القلبية عام ١٩٧٤، ونقلوني الى مستشفى الجامعة الأميركية في بيروت، جاءني الرّجلُ الغامض يحمل لي أزهاراً جميلة وقال لي:

ـ I am sorry.. أنا الذي افتريتُ عليكَ.. سامحْني..

قلتُ له: (ولا يهمّك).. إنني أدفعُ استحقاقات الشِّعْرِ عليَّ..

وأن يموتَ الانسان وهو يكتب الشعر.. خير له من أن يموت وهو يلعب الوَرَق.. أو يدخن الشيشة.. أو يتفرّج على مسلسل عربي في التلفزيون..

٤

حين دخلتُ الى بحر الشِّعرْ قبل خمسين عاماً، لم يكن لديَّ فكرة عن فنّ الغَوْص، وعن أخلاق البحر..

ظننتُ أن الماء لن يصل إلى ما فوق ركبتي.. وأنني سوف ألعب بالرمل والموج.. والأصداف.. وآخذُ حمّام شمس لبضع ساعات.. ثمّ أعود الى قواعدي. ولكنني لم أَعُدْ إلى البَرِّ أبداً...

وحين جاءت امّي بعد غروب الشمس لتبحثَ عني.. قال لها رئيس دورية خَفَر السواحل:

ـ العَوَض بسلامتك.. يا سيّدتي.. إبنُكِ مخطوف. خطَفَته إحدى جنيّات البحر.. وتزوجته.. ولا أمل بعودته..

صرختْ أمّي باكية:

ـ ولكنّه إبني.. أتوسّل إليكَ يا سيِّدي أن تُعيد لي إبني..

أجابها رئيس الدوريّة:

ـ إنني أفهم أحزانك يا سيّدتي، وأتعاطف معك.. ولكنَّ تجربتي الطويلة مع البحر، تسمح لي أن أصارحكِ، أن الزواج من حوريّات البحر، زواجُ كاثوليكي.. ولا توجد في سجّلات مخفرنا أية سابقة لحورية اختطفت رجلاً.. وأعادته إلى أحضان أمّه.

قالت أمّي: أستحلفكَ بأولادك.. يا سيّدي.. إفعلْ شيئاً لانقاذ إبني. إنه لا يزال صغيراً على الحُبّ.. وصغيراً على الزواج.. إنني أعطيك كلَّ خواتمي، وأساوري، لتقدّمها إلى الحورية، علّها تطلقُ سراحَ إبني..

قال لها رئيس الدورية: إن حوريّات البحر، يا سيّدتي، في حالة عُرْيٍ كامل صيفاً وشتاءً.. لذلك فإن الأساور والخواتم والساعات المطعّمة بالماس، لا تثيرهُنَّ.. ولا تعني لهنَّ شيئاً.. إن رشوة حوريات البحر، مهمةٌ مستحيلة.

قالت أمّي: ولكنَّ ولدي لا يعرف شيئاً عن الحب.. وعن الزواج.. إنه لا يزال تلميذاً في الثانوية العامة.

أجابها رئيس الدورية، وهو يخفي ابتسامة ماكرة: لا تقلقي.. لا تقلقي يا سيدتي.. فسوف تُعلّمه الحورية كلَّ أسرار الحبّ تحت الماء.. إلى أن يتخرّج أميراًلاً من أكاديمية البحر...

٥

بعد خمسينَ عاماً على زواجي من حُورية البحر.. رُزقتُ بخمسين ولداً/كتاباً جميعُهم بصحّة جيدة..

أيامي مع حُورية الشِّعر، لم تكن كلّها أيّام شهر عسل..

كانت أحوالنا تشبه أحوال البحر.. مدّاً وجَزْراً.. وصحواً ومطراً.. وطقساً جميلاً.. وعواصفَ مجنونة..

كانت هي مشغولةً بالتزلّج على الماء.. مع أولادها..

وكنتُ أنا مشغولاً بأوراقي.. وكتاباتي.. ونرجسيّتي..

كنتُ أنا أتكلّم مع أشجار المرجان.. وسلاحف الماء..

وكانت هي.. تطارد أيّة سمكةٍ أنثى تقتربُ منّي..

◁



٦

بعد خمسين عاماً من معاشرة القصيدة.. أعترف لكم أنّها امرأةٌ مُتْعِبَة.. إمرأة مزاجية. متسلّطة. ولا تصير كلمتُها كلمتيْن..
تغازلك متى تريد..
وتتزوّجك متى تريد..
وترسل إليكَ ورقةَ الطلاق متى تريد..
وليس صحيحاً أن الشاعر هو الذي يبدأ الغَزَل.. وهو الذي يستدعي القصيدة. بل القصيدة هي التي تشير إليه بإصبعها فيمتثل..
ثم ليس صحيحـاً أن الشاعـر (بيده العصْمـة) في العمـل الشعريّ. إن القصيدة وحدها هي التي تملكُ العِصْمَةَ.
القصيدة هي التي تُهيء غرفةَ النوم.. وهي التي تُعِّد كؤوسَ الشراب، وهي التي تختار نوعَ الموسيقى.. وهي التي تخلع ثيابَها.. وتفترسُكَ بلا مقدّمات. وكاذبٌ كلُّ شاعر يقول لك إنّه (اغتصبَ) قصيدة.. فنحنُ جميعاً (مُغْتَصَبون) [بفتح الضاد].
ورغم أن بعض الشعراء في سِيرِهم الذاتية، يحاولون أن يظهروا بمظهر (الدونجوانات).. ويوحون لك بأنهم (القوامون على قصائدهم)، إلا أن هذا الادعاء باطل، لأن الشاعر كملك السويد، يملك ولا يحكم... في حين أن القصيدة هي التي تأمر.. وتنهي.. وتقول للشعر: كنْ فيكون...

٧

عندما دخلتُ الى ورشة الشِّعْر، قبل خمسين عاماً، كانت الموادّ الأولية متـوفـرة بكثـرة من حولي. فراشي، وأصباغ، وطين، وصلصـال، وخشَب، وقُماش، وجِبْس، وأزاميل، وقوالب، وفرن لطبخ السيراميك.
قلت لمعلّمي في الورشة: ماذا أفعل؟ ومن أين أبدأ؟
قال: إبدأ من حيث تريد.. واستعمل أصابعكَ جيداً.. ولا تلتفت إلى يمينك.. أو الى شمالك.
إيّاكَ أن تقترب من قوالب الآخرين.. فإنّها سجن..
إصنعْ قوالبـكَ بنفسك. فالطينُ هنا.. والماءُ هنا.. والفرنُ هنـاك.. وإذا احترقتْ أصابعُكَ أثناء العمل، فضَعْها تحت حنفيَّة الماء.. فليس لدينا في الورشة قطن.. وسبيرتو..
ثم.. لا تتكلّم مع زملائكَ أثناء العمل.. لأنني في ورشتي لا أحبّ الثرثرة.. والكلام الفارغ..
قلتُ: ولكنني، يا سيّدي، غشيم.. ولم أتجـاوز السـادسـة عشرة. ألا يمكنك أن تُعطيني، ولو فكرة صغيرة، عن طريقة الشُغْل؟
صرخَ المعلّم في وجهي:
ـ يا وَلَد.. ليس عندي هنا روضة أطفال.. ولا بيبرونات.. ولا حليب.. ولا كاكاو.. إلبسْ (الأوفرول) الأزرقَ فوراً.. ودَبِّر حالَكْ..

٨

... ولبستُ (الأوفرول) الأزرق.. وانخرطتُ في وَرْشَة العمل.
كانت كلمات معلّمي تدقُّ كالأجراس في داخلي:
ـ لا تلتفتْ يميناً..
ـ لا تلتفتْ شمالاً..
ـ لا تقترب من قوالب الآخرين.
مرَّ على هذا الكلام خمسون عاماً، ولا تزال الأجراس تدقّ في أعماقي، ولا يزال (الأوفرول) الأزرق ملتصقاً بجسدي ليلاً ونهاراً.. أعمل به.. وأنام به.. وأستحمُّ به.. ولا زلتُ أطبّق الريجيم الشعري الذي أوصاني به أستاذي بحذافيره...
صحيحٌ أن الريجيم كان قاسياً.. ولكنه ساعدني على الاحتفاظ بلياقتي الشعرية على مدى خمسين عاماً..
كان من السهل عليَّ أن أجلسَ على موائد الآخرين.. وآكلَ بيتزا.. ومعكرونة.. وفُوزي.. وكنافة بالقشطة..

ولكنني لم أفعل. وظلت لاءات معلّمي تلاحقني وأنا أجلس إلى طاولة الطعام، وإلى طاولة الكتابة.. حتى اليوم.

٩

لا تُعذّبوا أنفسكم في تصنيفي..
إنني شاعرٌ خارجَ التصنيف.. وخارجَ الوصف، والمواصفات.
فلا أنا تقليدي، ولا أنا حَداثوي، ولا أنا كلاسيكي، ولا أنا نيو ـ كلاسيكي، ولا أنا رومانسي ولا أنا رمزي، ولا أنا ماضَوي ولا أنا مُسْتَقبلي، ولا أنا انطباعي، أو تكعيبي، أو سِرْيالي..
إنّني (خَلْطَةٌ) لا يستطيع أيُّ مختبرٍ أن يحلّلها..
إنّني (خَلْطَةُ حريَّة).
هذه هي الكلمة التي أبحث عنها من زمان، ووجدتُها هذه اللحظة فقط.

١٠

الحريّةُ تُحرّرني من كلّ الضُغوط التي يمارسها التاريخ على أصابعي.
تحرّرني من كلّ أنظمة السير.. ومن كلّ إشارات المرور.
الحرية تحميني من غباء آلات التسجيل.. ومن السقوط بين أسنان الآلات الناسخة..
تحميني من ارتداء اللباس الموحَّد، والقماش الموحَّد، واللون الموحَّد. فالقصيدةُ ليست مُجَنَّدة.. ولا ممرّضة.. ولا مضيفة طيران..
الحريّةُ تسمح لي بأن ألبسَ اللغةَ التي أشاء..
في الوقت الذي أشاء..
إنني هاربٌ من نظام الأحكام العُرفيّة في الشِّعر.
كما أنا هاربٌ من قوانين الطوارىء، ومن (لزوميّات ما لا يلزم).
لا أسمحُ لأحد أن يتدخَّلَ في أشكالي...
فلقد أكتُبُ المعلقَةَ الطويلة..
ولقد أكتُبُ (التِلِكْس) الشعريّ القصير..
ولقد أكتب قصيدة التفعيلة.. أو القصيدة الدائريّة.. أو قصيدة النثر..
ولقد اتزوّج القافية ذات ليلة.. وأطلّقها في اليوم التالي.
وقد أتَصَعْلَك كعُرْوَة بن الورد..
وقد أرتدي السموكن كاللوردات الانجليز..
وقد أخطب على طريقة قسّ بن ساعدة..
وقد أعزف الجازَ وأغنّي على طريقة البتلز..

إن حريتي تدفعني الى ارتكاب حماقاتٍ كثيرة.. ولكنني لا أعتذر، ولا أندم، فالشعرُ بدون حماقة.. هو موعظة في كنيسة.. وبيانٌ انتخابي لا يقرؤه أحد....

١١

مع اللغة، لعبتُ بديمقراطيةٍ، وروحٍ رياضية.
لم أتفاصَحْ.. ولم أتفلسفْ.. ولم أغشَّ بوَرَق اللَعِب..
لم أكسر زجاجَ اللغة.. ولكنني مسحتُهُ بالماء والصابون.
ولم أُحرق أوراق القاموس..
ولكنني قمتُ بعملية (تطبيع) بينه وبين الناس.
ولم أقصَّ شاربَ أبي، وقنبازَه، وطربوشه بالمقصّ...
ولكنني استأذنتُه في أن أشتري ملابسي من عند (سمالتو)..
ولأنّ أبي كان حضارياً.. فقد طلب منّي أن أعرِّفَه على (سمالتو).. وصار لا يخيِّط بدلاته إلا عنده...

١٢

منذ البدء، كنتُ مع الديمقراطية الشعريّة.
كنتُ أؤمنُ أن الشِّعْر هو حركةٌ توحيدية، لا حركة إنعزاليّة.
وأنه هَمْزةُ وصل.. لا هَمْزةُ قطع.
وأنه فنّ الاختلاط بالآخرين، لا فنّ العُزْلة.
وأنه فنّ الملامسة والحنان، لا فنّ إلقاء القبض على الآخرين، واغتصابهم شعرّياً.
إيماني بديمقراطية الشعر، دفعني الى التفتيش عن لغة تؤمن هي الأخرى بالديمقراطية، وتحبّ الجلوس في المقاهي الشعبية، وتشرب القِرْفَةَ واليانسون، وتلعبُ (الكونكان)، وتركب أوتوبيسات الحكومة، وتنزل في فنادق الدرجة الثالثة، وتشاهد مباريات كرة القدم، ومسرحيات عادل إمام ودريد لحام، وتقرأ سيرة أبي زيد الهلالي.
كنتُ أؤمن أن الشعر موجودٌ في عيون الناس، وفي أصواتهم، وفي عَرَقهم، ودموعهم، وضحكاتهم، وأن وظيفتي ـ كشاعر ـ هي أن أنقل المشهد الشعبيَّ الكبير.
وهذا ما فعلتُه خلال خمسين عاماً.
لذلك، تجمَّع الناسُ حول شعري، ليسمعوا حكايتَهم، وليشاهدوا شريط الفيديو الطويل الذي أخرجتُهُ عن حياتهم.
وإذا كانت أشرطة الفيديو الشعرية التي أنتجتُها هي (الأكثر انتشاراً) فلأن سكان الحارات الشعبية يُحِبّون أن يروا صورتهم بالألوان...

◁



١٣

يحاول النقد أن يتعلّقَ بعَرَبة الشّعْر.
ولكنَّ الحوذيَّ يضربه بالكرْباج.. فيسقط مضرّجاً بدم أحقاده...

١٤

أنا ممنوعٌ في كلّ مكانْ.
إذنْ.. فأنا مقروءٌ في كلّ مكانْ.

١٥

قبل أن يدخل النفْط إلى حارة الثقافة.
كانت الحارة سعيدة، ومرتاحة، وبألف خير..
وكان الناس يأكلون، ويشربون، ويسهرون عند بعضهم، ويزوّجون أولادهم وبناتهم، ويفتحون أبوابهم للعصافير، ولضوء القمر..
وعندما جاء النفط حاملاً براميله.. ودفاترَ شيكاته.. وأكياسَ دنانيره.. فسدتْ أخلاقُ الحارة، وأصبح (الزُعْران) رؤساء لتحرير الصفحات الثقافية.. وصارت مهنةُ النقد، كمهنة الصيرفة، خاضعة لقانون العرض والطلب...

١٦

الشاعرُ العربي، هو بدون شكّ، أعظمُ شاعرٍ في الدنيا.
لأنه يدفع كمبيالة الشعر، مع فوائدها.. وفوائد فوائدها...
فبينما يجلس الشاعر السويسري على ضفاف بحيرة جنيف، ليُطْعِمَ البطّ..
وبينما يجلس الشاعر الفرنسي في أحد مقاهي سان جرمان، وأمامه قدح كونياك، وفي فمه سيجارة غولواز..
وبينما يفتح الشاعر الانكليزي شهيته بسَطْلٍ من البيرة السوداء..
وبينما يجلس الشاعر الأميركي على سطح بناية (تشيز مانهاتن بنك) في الجادة الخامسة في نيويورك.
يجلس الشاعر العربي على قصيدةٍ مُفخَّخة.. لا يدري متى تنفجر به..

١٧

المرأة ضروريةٌ جداً لكتابة القصيدة.
ولكن إذا زادت الجُرْعة النسائية عن الحدّ المعقول..
ماتت القصيدة..

١٨

الشهرةُ ذبحتْني..
كيف يمكنني أن أنام مع ٢٠٠ مليون عربي في غرفةٍ واحدةٍ.. وسريرٍ واحد؟؟

١٩

يريدُ بعضُ المثاقفين أن يُقنعونا أن جماهيريّةَ الشاعر، هي مَقْتَلُه.
وأحبُّ أن أطمئنَهُم أنني شاعر جماهيري.. ولا أزالُ بعد خمسين عاماً حيّاً أُرْزَق..

٢٠

كانت المرأةُ منذُ خمسين عاماً، حبيبتي.
ولا تزالُ حبيبتي..
إلاّ أنني أضفتُ إليها ضَرّةً جديدةً.. إسمُها الوَطَنْ..

٢١

كلُّ المُلْصقات التي وضعوها على صدري، من شاعر المرأة، إلى شاعر النهد، الى شاعر المراهقات، إلى شاعر المجتمع المُخْمَلي، الى شاعر الدانتيل الأزرق، إلى شاعر الغَزَل الحسّيّ، إلى شاعر

الإباحية، إلى الشاعر الفاجر، الى الشاعر التاجر، الى الشاعر الملعون، الى الشاعر الرجيم، الى شاعر الهزيمة والإحباط، الى شاعر الهجاء السياسي . .
كلُّ هذه المُلصَقات تساقطتْ كالورق اليابس على الأرض . .
وبقيت الأشجارُ واقفة . . .

٢٢

في السنوات الأخيرة، أصبحتُ أحفر الورق بأظافري حين أكتب.
أصبحتُ عصبيّاً . . وحارقاً . . وجارحاً . . وصار سُلوكي كسُلوك أرنبٍ بريّ . .
نسيتُ مهنةَ الدبلوماسية التي زاولتُها عشرين عاماً.
نسيتُ مجاملةَ الرجال، وتقبيلَ أيدي النساء . .
نزعتُ قميصي المُنشّى . .
وكلامي المُنشّى . .
وقرّرتُ أن أكونَ مباشراً . . كطَلْقة مسدَّس.

٢٣

كلّما قرأتُ في الصحافة الأدبية تعبيرَ (النزاريّة) . .
إجتاحتْني موجةُ كبرياء . .
أليس رائعاً أن أكون صاحبَ طريقة شعريّة . . كالشافعيّة . . والحَنفيّة . . والحَنْبليّة . . والمالِكيّة؟؟ . .

٢٤

الشعرُ الحديث لم يصنَعْه أحَد . .
لا بدر شاكر السيّاب، ولا نازك الملائكة،
ولا فُلانٌ . . ولا علتانٌ . .
الحداثةُ مقطوعةٌ موسيقيّة جماعيَّة، بدأت في الثلاثينات . .
وشارك فيها كُورَسٌ كامل من الشعراء العرب، المقيمين والمغتربين.
كلُّ واحدٍ بآلة . .
أو بجُمْلة موسيقيّة . .
أو بلازمة . .
أو بقرار . .
أو بجواب قَرار . .

وكلُّ من يدَّعي أنه بيتهوفن الشعر العربي الحديث، يجب أن تقامَ عليه الدعوى، بتهمة الاحتيال . . .

٢٥

ليس هناكَ في رأيي لغةٌ عربيةٌ واحدة. ولكنَّ هناك لُغَات.
هناك لغةُ الجاحظ.
وهناك لغةُ ابن المقفَّع.
وهناك لغةُ ابن قُتَيْبة.
وهناك لغةُ الجرجاني.
وهناك لغة البحتري، وأبي نواس، والمتنبّي، وأحمد شوقي، وأمين نخلة، والياس أبي شبكة، وبشارة الخوري، وسعيد عقل . . وأدونيس . .
كلّ واحدٍ من هؤلاء، اشتغل على لغته، ورتّبها، وفَرَشَها على ذوقه، وصبغَ جدرانَها على ذوقه.
وحقُّ الشاعر في اختيار اللغة التي يسكنها، لا يجادله فيه أحد.
وإلا صارت اللغة نظاماً ديكتاتورياً ككلّ الأنظمة الديكتاتورية.
وإذا سألتموني:
ـ وأنتَ . . ماذا فعلتَ بالشأن اللغوي؟
أجيبكم ببساطة:
ـ لقد اخترعتُ لغتي.
طبعاً أنا لا أدّعي أنني فتحتُ القسطنطينية . . أو أنني كألفرد نوبل اخترعتُ البارود . . ولكنني أقول بكل تواضع إنني عمّرتُ لنفسي بيتاً صغيراً . . ومريحاً . . ووضعتُ بطاقتي الشخصية على بابه.
قد أصل في خطابي الشعريّ إلى مستوى الكلام العادي، وقد أُتّهم بالنثريّة حيناً، وبالتقريريّة حيناً آخر. ولكنني لا أغضبُ مما يقال، لأنني أعتقد أن الفاصل بين الشعر والنثر سوف ينهار عمّا قريب كما انهار جدارُ برلين.
إنَّ (بريسترويكا الشِّعْر) قادمة . .
واذا كان غورباتشوف نادى منذ سنوات بالبريسترويكا السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فإنَّ التغييرات التي أحدثتها في لغة الشعر منذ خمسين عاماً . . هي أيضاً بريسترويكا نزاريّة . . . . □

جنيف ١٩٩٠/١/١٥

سميح القاسم



■ مَطرٌ يأخذ البيدَ من سرٍّ أسرارها
ابتدئي حفلةَ البرقِ والرعدِ
وانتفضي صَبَواتٍ تُشرّعُ في الأفقِ أفقاً
شتاءً على البيدِ
ولتأتِ عاصفةٌ من زُهورِ الرمالِ
تَذرُّ ربيعاً على خَشَبٍ سَئِمَتْهُ التوابيتُ
وليأتِ صيفٌ شهيُّ المَذاقِ
أخرُجي وانضجي يا ثمارَ الجمُوحِ
المناخُ الرَّصينُ يُزاوجُ ما بينَ سِرَّينِ
أنثى إلى ذَكَرٍ
تتفتحُ ذاكرةُ الأرضِ عَنْ ذاتِها

كرسي هزاز في مقبرة الفيلة

تتهاوى الطقوسُ على ذاتِـها
يا خريفُ انتَشِرْ في الأغاني
انتَشِرْ في المراثي
ابدئي وانتهي
وابدئي يا فصول
قيلَ لي -
آنَ لي أن أقولْ . .



١. إنتباهات

باغَتَتْني فلم أتردّدْ. وصحتُ: ادخُليني أدخُلْك مُبتهجاً عاليَ الخطوات. أدخُليني أدخُلك. زوبعةً أو نسيماً. ندىً. فيضاناً. وأدخلُ لو شئتِ. تفاحةً ناضجةً حجراً في اكتظاظِ الركود. جناحاً يُخاطر في القمم الهائجةُ

وردةً هيّأتْ دَمَها لجنون الجهاتْ
ولْتكوني الردى. كيفما تشتهين
ولتكوني الحياةْ
أنت كائنةٌ. مرةً أبداً
ينبغي. مرةً أبداً. أن أكون

أدخُليني أدخُلْكِ في وهلةِ الضوءِ
أمّي تُخالجُ هودَجَ حِنّائها
والدي سنديانٌ ولوزٌ
ولي إخوتي. أخواتي. وقابلتي
إنهم طيبون. جميلون. مستبشرون
هكذا. ينبغي أن أكون
فلتزغردْ على رسلها القابله
«بَشِّروا العائلة
بَشّروا العائلة»

(واسترحتُ هُلاماً جديداً على صدر أمي الجديدِ
ريثما تبدأ الرحلة القاتلة
في انبهار الجحيم السعيد . .)
باغتتْني فلم أتردد . وبحتُ : أملكيني بمريولك المدرسيّ
بكاسكيت طفل
أميرٍ على الحلم والوِرد والتَّرف الأسرَويّ
أدخُلي ملكوتي بتفاحة الموت
بالفرح الدمويّ ادخلي واشهديني
غلاما طليقاً . ألفُّ على راحتي سُبحَةَ الحَسَنات
وسلسلَةَ السيِّئات
أصفِّرُ جذلانَ في حفلةِ الجنس بين نساءِ المدى ورجال الرياح
يدي للّواء
فمي ودمي للنشيد . ووجهيَ عبّادُ شمس الصباح
واختزِلُ الأرصفه
موغلاً في الغموض الشهيِّ . وفي قلق المعرفة
هكذا . فليباغتْك طفلُ المَدارات
شيخُ المَزارات
باللعنة المُترفة

يا ابنة الكلب . يا قرفي
آخ . يا وردة الروح . يا شغفي
يا حياة!

خطوةٌ للضباب
(ويكون المدى شهوةً غامضه)
وخطا للسراب
(ويكون المدى طفرةً رافضه)
ثورة
ثورة
يا جموحَ الرؤى وسُعار الشباب
من عراءِ البداياتِ حتى الملاذ الأخير
صدفةً من نكوص إلى آصره
نظرةً ساحره
ويكون الملاذ الأخير
طلقةً من يدي
تركتْ طَعمَها في فمي
وانتباهاً أخيراً على ساحةٍ أو سرير .
(وعلى طبقٍ من عروق الدوالي وسيقانِ قمح القبور
سوف تأتينني بطعامي الفقير . .)

هكذا . لفّقي كيفما تشتهين
لن تقومي على طَللي
إنّ لي
هالة الحزن . لي شهوة الياسمين
وأكاليل شوكِ اليقين
لفّقي . لفّقي . يا حياةْ
ملكتْ جسدي غبطتي
وامتلكتُ السِّماتْ .

هكذا . .
ولدُ ليلكيّ
فيه أنمو وأعدو . . وَفيّ
يُقبلُ الآن من أفُقِ اللّحظةِ العابره
طائرٌ أخضرُ
في جناحيه من جَلْبة الذاكره
سُحُبٌ ماطره
ومدىً مُعشِبٌ مُزهِرُ
يُقْبلُ الآن . هل تُبصِرُ الأرضُ ما أبصِرُ؟
يُقبل الآن ـ دهراً من اللحظةِ النادِرَه
طائري الأخضرُ
طائري الأخضرُ
فليكنْ ملكوتي مدى الانتباهات
وليسترحْ جسدي
عارياً . بين قبرين من كِلْس ذاكرَتي ورُخام العقيده
أنذا ذاهب لرضاعي الجديدِ وأمّي الجديده
آه . فلتثْمِر السِّدْرَةُ الخالدَه
وليكنْ ثَمَراً ناضجاً . رُطَباً . أو كَلأً طيباً ـ
(قتَلَتْني
بَلى قتَلَتْني ثِمارُ السُّلالاتِ والأمَمِ الفاسده . .)

٢. مراسيم الرماد

لُغتانِ ـ على جَبليْنِ . احتمالانِ ـ قُطبانِ
نارٌ خُرافيَّةٌ أمسكَتْ بالرِّداء القديمِ لسفحين من آدَمٍ
ـ هكذا قيل في كُتُب الله ـ
لي كُتُبٌ لا تقولُ سوى لغتي
. . . .

هذه. هذه قِصَّتي
. .
يبدأ السُّخطُ في شَهَواتِ اللهيبِ المُجازف
تندلعُ الدَّعَواتُ ـ الأساطيرُ
موغلةً في غواياتِها
أيُّ وجهٍ سَيَطفو على بركِ الدَّمْ
من دَيْر ياسينَ حتّى تجاعيدِ وجهي
خُذوا عَن فمي كأسَكم يا سُكارى دَمي
جرعةُ السمِّ واحدةٌ
والضحايا كثيرون
لا تتركوا أثراً للجريمه
ولكنْ كيفما تشتهينا بلاد المراثي القديمة.
. . .
للفَراش المسائيِّ كانتْ مراسيمُهُ
للقناديل كانتْ تعاليمُها
للرمادِ مراسيمُهُ
(للرمادِ الذي نثرتْه الرياحُ على جَبَلَيْنْ
أثراً بعدَ عَيْنْ)
للسطوح . لسهْراتِها. للدوالي.
لِتَبَوُّلِة الفتيات يودّعْنَ جاراتِهنَّ قُبيل الزفاف
(للرمادِ مراسيمُهُ)
لأوانِ القطاف
للغُزاة مراسيمُهُم وتعاليمُهُم
فَلْيَقُل كاهنُ الموت أشياءَهُ
أنذا مَلِكٌ بايَعَتْهُ البداياتُ
تَوَّجَهُ الطقسُ
قالَتْ لَهُ الريحُ : خُذْني جواداً لصولةِ روحك
قال لَهُ البَرْقُ: فَلأَكُنِ الصَّوْلَجان
مَلِكٌ لا يخاف
عرشُهُ منبرٌ لامتلاءِ التضاريس
والتاجُ نافورةٌ من زُلالِ الزمان
ملكٌ لا يخاف
حولَهُ جُندُه الساهرونَ على صخرة الأبَدِ الهائله
حولَهُ شَجَرٌ: للثمارِ. وللعائله
ولها أن تُباغتَني بين حُلمٍ وحُلمٍ
لها أن تُعدَّ انهياري على كيفِها
لأعدَّ المراثي كما أشتهي
غائباً في سُدى وَصْفِها
كيفَ لي؟
كيفَ لي أن أُقيمَ الدليل
في اختلاطِ الفصول؟
كيف لي أن أصوغَ القرار
في ارتباكِ المدار؟
كلُّ من كُنْتُ أشبهُهُم
قَتَلوني على غِرَّتي
اقتَسَموا ثروتي
وَمَضَوا يَلعَبونَ القمار
خسروا . .
ومضوا يلعبون القمارَ على جُثَّتي
خسِرُوا . .
كيفَ لا يُبهجُ السائحَ الأجنبيّ
ذلك المنظرُ؟؟

نارُ كِلْسِ القُبورِ على شفتيّ
رماد القرابين في رئتيّ
احملوا جسدي عارياً
واقذفوهُ من الجُرفِ ليمونةً عَصَرَتْها شعوبُ المجاعاتِ
«يا جسدي !» صحتُ مغتبطاً
لا تؤجِّلْ طقوسَ التبددِ في ملتقى السفحِ بالسفحِ
من جبلين ـ نقيضين، في واحدٍ
أنت يا جسدي. فانتثِرْ وانتشِرْ
لحظةً حُرَّةً
في عبوديَّةِ الأبَدِ الآبدِ
طاعةُ الحُزنِ مَكْرُمةٌ. لا التماسَ إلى حضرةِ الحُزنِ
خذ أيها الحزنُ من جسدي ما تشاء
لكَ روحي بلا مِنَّةٍ (كان لي جسدي)
خُذْهُ يا سيِّدي
ألمراثي. هنا، والأغاني. سواء
وهنا يستوي ضَحِكٌ بالبُكاء.

مَلكي وحبيبي وذاكرتي
هاتِ خنجرَكَ الذهبيّ
إلى سِرِّ خاصِرَتي
هاتِ نَصْلَ البَوارِ الى عُنُقي
لم تزلْ في الوريد
وجبةٌ من دمِ الجريح جديد
لم تزل وردة للشهيد . .

أيها الحزنُ يا أيها الولدُ الشاطرُ
لم يزلْ لِيَ فيك المدى
أفقه الفرحُ الغامرُ
قُل لَهُم أيها الحزنُ



قُل للمغيرين عبر السُّدى
حاصِروا!
حاصِروا!
كلَّ شيءٍ سوى كُلِّ شيءٍ
صَدى عابرٌ
عابرٌ
عابرٌ
أنَذا صِحْتُ مغتبطاً :
تُخْرِجُ الأرضُ أثقالَها
بَشراً شَجَراً ديناصوراً يُعيد صياغَتَهُ كوكبٌ لا تراه
العيونُ ارتباكٌ طفيفٌ يهيلُ الموازينَ فوق
الموازين يرتَسِمُ الحَيُّ في شهواتِ الجَماد
وتصيرُ البلاد
غَيْرَها
يتساءَلُ كُهّانُها عن عقائدهم يتساءَلُ عُشّاقُها عن
أميراتِهِم يتساءَلُ عن وَحْيِهِم شُعَراء أقاموا
على كلِّ عَصرٍ قليلا
ثمّ ضلّوا السبيلا
إيه أيتُها الأرضُ يا جَسَدي
يا أبي أنتِ. يا وَلَدي
ضِقْتِ بي اعتَرِفي ضعتِ بالغَليانِ الرَّهيبِ احتفَلْتِ
به زمناً ثُمَ ضِقْتِ
وأنا ضِقتُ أعترِفُ الآن ضِقتُ بدورتِك الفادِحَهْ
فلتكنْ لي حياةٌ مضتْ وحياةٌ ستأتي
وليكنْ لَكِ مَوتي
وليكنْ ضيقُنا الفاتحه
لانفجارٍ جَديدٍ يَصوغُ بداياته الجامحه
صحتُ مغتبطاً: جسدي! آخ. يا جَسَدي
حكمةُ الموت واحدةٌ
وكثيرٌ ضَلالُ الحياةْ
فليقُلْ كاهنُ الموت أشياءَهُ
وليشبَّ حَريقُ اللغاتْ
للرماد
مراسيمَهُ.

٣. الكرسيّ

قِيلَ: فَلْيَمنح الشُّهَداءُ ملاحِمَهُم للتُّرابْ
قيلَ: ولينفعوا الناسَ. وليَمْكُثوا
صوراً في كتابْ
وعلى سُنَّة الله في خَلقِهِ
يستعيرُ انتباهاتِهم. ومراسيمَهُم. وتعَاليمَهُم
قارِيءُ الموت (مُنتدِباً موتَهُ. .)
ليفكَّ الرُّموزْ
ويفضَّ حجابَ الغيابْ
من بُكاءِ الوليدِ. إلى صَبَواتِ الغُلام . إلى صَلَواتِ العَجوزْ

لم يقُدْني دَمي للشَّهادَه
ليسَ لي غيرَ ما كانَ لي من دِماءِ الولاده
ليس لي غيرَ كرسيٍّ. . . . (من خَشَبِ الذكرياتْ
وحُطامِ اللغاتْ)

في اهتزازاتِهِ رَسَمَ اللهُ رَقّاصَ ساعَتي الدانِيَه
(إيه دُنيا الغِواياتِ. والفِتَنِ الفانيه)
ليَ كرسيٌّ.
هَزّاتُهُ للبراكين
آخِرُهُ مُدرِكٌ أولَهُ؟
أينَ مقبرةُ الفيلَه؟
أينَ مقبرةُ الفيلَه؟
اشتري لي ذراعاً مِنَ الأرض في رَحْبِها
رافِعاً تاجَ مَوْتي إلى جَبْهتي
مُعلناً بدءَ مُلكي على شعْبِها. .
قيلَ «كُنْ». في الشروق افتتحتُ لكينونتي أفقاً لَوْلَبيّاً
يَلُمُّ انفجاراتِ روحي على أُفُقٍ لولَبي
طالعٍ من نِظام يَدَيَّ
غائرٍ في المدى الفَوضَويّ
بدؤُهُ وردةٌ من دَمٍ
والخِتامْ
نجمةٌ عانقَتْ نَجْمَها في فِراشِ الظلامْ.

«كُنْ». تآمرتُ (بعضي يُخاتلُني أو يُقاتلني)
حَذْأةً ـ عَندليباً
تُعاركني طَفَراتُ دَمي صاخباً في حصارٍ من الغزو والسيلوفانْ
دولٌ واعتباراتُهـا. أُمَمٌ وضعُهـا طارىءٌ. عالمٌ ثالثٌ
(بَهظَتْني الديون!) اقتصادٌ
يُغامرُ في القمح والجوعِ والتكنولوجيا. مشاريعُ ريٍّ.
صناعاتُ حربٍ.
صراعٌ. رضـاعٌ. رضـاعٌ. رضـاعٌ جفـافٌ. سيولٌ.



سجونٌ. رهانٌ.
جيَفٌ سيلوفانْ.
حُجُبٌ من رضا ـ غَيَّبَتْ حُجُباً من أسى. غَيبَتْ حُجُباً
من دُخانْ
ذَرَةٌ. ليزر. ساتيلايتس. مُعضلاتُ التفاوت بينَ
الشمالِ وبين الجنوب
السلام. الحروب. إيربوليوشن. ألنظامُ. الشعوب.
الثقوب. الأوزون
الجيوب. الفضاء. السموم. البغاء. الوباء. اللوكيميا
وسوء الغذاء.
سرطانٌ قديمٌ ـ علاجٌ جديدٌ. سحاق. لواط. وإيدْز.
صُحُفُ العُري والمافيا.
خَطَرُ الجنْس والنيكوتين. حُقَنُ النفط والسمِّ
والهيروين. كوكايين. سمكٌ ميِّتٌ في بحارِ الشمالِ.
سناجٌ على شَجَر الرئتين ـ انتحارٌ بطيءٌ بأنشوطةٍ من
دخانِ المَصانع. طائرةٌ سقطتْ في المَزارع. مؤتمرٌ
صحفيّ
صرَّحَ الناطقُ العسكريّ.
هيروشيما تُعاتبُني
بولاداتها الشائههْ
هيروشيما تعاقبُني
بنباتاتها الشائهَهْ
كيفَ أفهمُها أنني متُّ في موتِها؟
هيروشيما تُطالبُني
كيفَ تفْهَمُني؟
يومَ تاهَ جناحُ الإلهِ الأخيرِ على أفْقِها
غبتُ في التيهِ. مُنخطَفاً واجدا
أحَداً واحدا
لم يزلْ تائهاً في خُطى أمِّهِ التائهَهْ
هيروشيما تُخاطبُني
آخِ من صَخَب الروحِ في موتِها
آخِ من صَمْتها
هيروشيما التي
أدركَتْني. وما أدركتْ لَعْنَتي..

«كُنْ!»
تمالَكْتُ من دَهْشتي ما استطعتُ قُبيل الغروبْ
ارتحلتُ الحياةَ كما تشتهي
وارتحلت الجنونْ
عاصفاً في السكونْ
مطلَقاً في الأبدْ
مفرداً في العددْ
نِضْوَ حُرِّيةٍ
يستضيءُ دماً صاخباً في رُكود السجونْ
حكمةٌ صلبةٌ ـ هشَّةٌ
هشّةٌ ـ صلبةٌ
أدركَتْها. وما أدركَتْها الظنونْ

قيلَ «كُنْ»
فلأكُنْ ما يكون
وليكُنْ ما أكون
للولادات: أشواقُها
للأساطير أوراقُها
للأعاصيرَ: أخلاقُها
زمنٌ للحصادْ
زمنٌ لذبولِ العبادْ
وازدهار البلادْ
للحروب مواعيدُها
موعدٌ للغَرامْ

موعدٌ للسلامْ
لفمي موعدٌ بين صمتٍ وصمتٍ
تقولُ الأغاني سخونتَها الجامحَهْ
لعجينِ الرمادِ مع الدمعةِ الجارحَه
لِيَ كُرْسِيَّ . . للميتةِ المُقبلَهْ
أين مقبرةُ الفيَله؟
يا انفجارت حُلمي ولَحمي من اللحظَةِ الفادحه؟
أين مقبرةُ الفيَله ؟

. . . .

ساكنٌ كلُّ شيءٍ (سوى كلِّ شيءٍ!) على الجَبْهَةِ الداميه
ساكنٌ . يا صغارَ الشَّتات القديم
ساكنٌ . فاخرجُوا من ولاداتِكُم في الحَضيض
إلى قمم الشهوة الشاهقَه
واخرجُوا . . في صِراطٍ دمي المُستَقيم
جسرُ أرواحِكُم جسدٌ عابرٌ
دَمُ قُمصانِكُم رايةُ العافيه
والرَّدى : سدرةٌ باسِقه

. . . .

يا صغاري .
كما كُنْتُكُم لن تكونوا
لن تكونَ المنافِي . الضحايا . السبايا . السجونُ
لن يكونَ المناخُ الضَّنينُ
يا فِراخي
وآخي
وحُلمي المطلَّ من الجُلجُله
لكمُ الوردةُ المُذهله
لكمُ الشمسُ . العرسُ . والسُّنْبُله

. . . .

يا انتباهي الجديد
وعذابي السعيد
إلِيَ كرسيٌّ . . . للميتةِ المُقْبلَه
إنها مُقبله
ملءَ أطرافيَ المُسْبَلَه
وهُنا . ههُنَا . ههُنا .
فليكن أفْقُ ميلادِكُم
سقفَ مَقبرتي . . سقفَ مَقْبرةِ الفيَله . □



أنســـي الحـــاج

كيف أظل شاعراً وقد فقدت الدهشة ؟

■ «القَدَمان ثقيلتان لا تتحمّلهما الأرض
والكتفان كليلتان لا تحتملان السماء».

*

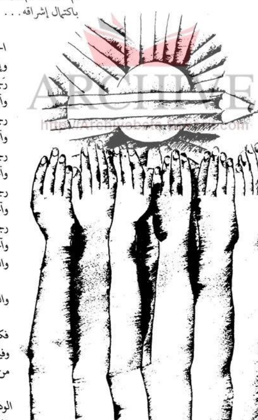
لذّةُ الاستسلام إلى لحظة النشوة مع علمك أنها النهاية.
الألم، الألم المجنون في هذه اللحظة. الألم الملطخ وهج النشوة.
ألمُ تأنير الأوج هو كالتألم الذي يُحسّه الشاعر أثناء الكتابة، مغموراً بفرح أكبر، الألمُ فيه عارض.
ألم الاستسلام إلى النشوة الخاتمة هو وَجَع زوال الإلهام باكتمال إشراقه...

*

الحياة ليست رتيبة
وإليك الدليل :
رَجُلٌ يقتلهُ السكْر
وآخر يقتله الهَمّ
رجلٌ يقتله الشوق
وآخر يقتله الوصال
رجلٌ يقتله الخوف
وآخر تقتله الجرأة
رجلٌ يقتله البؤس
وآخر يقتله الطموح
رجلٌ يقتله اليأس
وآخر يقتله الانتظار
والذي قال إن الحياة رتيبة
قتله الانتحار
والذي قال إن الحياة ليست رتيبة
قتله الجنون
فكيف تكون الحياة رتيبة
وفيها كل هذا التنوّع
من ألوان الموت ؟...

*

الوديع إن لم يجد الكبير والمتعالي، يخلقهما، لكي يفيء إلى ظلّهما.



إذا عرّيتَ أمامه الكبير والمتعالي طَلَبْتَ الوديع على شمس الصحراء.

*

أكثر ما يثير الغضب، بعد مشهد الظلم، حالة سلب الذات. كأنْ تضطرني ظروفٌ أو أشخاص إلى التعامل معها أو معهم على غير أساس شخصيتي الحقيقية، فأصبح أنا هُم... على افتراض انهم هُم وليسوا، مثلي، مستعارين بدورهم!

*

عندما تصبح الحياة غير قابلة للعيش إلا بالكذب على النفس
وغير معقولة إلّا باختراع الأوهام المعزّية
وبالكلام المنشّط الذي لا يفعل سوى زيادة الفراغ وراءه،
عندما تصبح الحياة انتقالاً مقهوراً من حالة خانقة إلى حالة خانقة
عندما تصبح مؤامرة بالصغيرة والكبيرة
ذكاؤك فيها فخٌ لك وبراءتك فخٌ،
عندما تصبح الحياة ضيّقة حتى لا يعود في وسعكَ أن تتحرّك من دون أن ترتطم بأنفاسك
عندما تصبح الحياة هي هذه
لا شيء يبرر عذابها،
حينئذ
يأخذ إيماني يا ربُّ شكلاً جديداً
وهو أنَّ كلَّ شيء مباح لكي لا تظلّ الحياة هكذا
كل شيء مباح
وأنت ستكون فيه معي...

*

إنْ لم أُصلِّ، هل تعاقبني ؟
إني مُتْعَب الليلة، والصلاة تُنهكني.
مُتْعَب من الهدر، وتعبي نفسه خطيئة. ولكني أسألك مع هذا أن تسامحني إذا نمت ولم أكمل صلاتي.
وأن تستجيبني عن ظهر قلب.

*

شمسك الليلية تُخفي أرضي وتُظهر سمائي.

*

أسوأ ما في هذه الكوارث أننا كنّا نتوقعها. عيشتْ في الذهن سلفاً حتى أتلفتْ عنصر الصدمة بها.
لذلك هي من نوع الحنطة التي إذا سقطت في الأرض وماتت لا تُثمر من جديد.
موتٌ يلد موتاً ولا يُطهِّر.

*

أكثر ما أحب وأكره هي كلماتي المترائية على شاشات رأسي، وراء ستائر الجبين، أبعد من متناول حتى الهمس، في مأمن تام بين غابات الخيال المُغلقْ كالقبر الهادىء...

*

... أنْ أكون قد ضعت بين سحرين ولم أحسم في الاختيار ؟
بل أن أكون قد جاهدتُ لأخذهما معاً في ذاتي. لادماجهما في حركة مدّ وجَزْر يحلّ فيها شَغَف التنويع محلّ انهيار النَدَم.

*

دعوا لي هذا الصراخ الصامت! ليس أحقر من إخراجه الى النور غير استثماره على الورق!

*

سوء التفاهم يرافق كل نَفَس، كل عمل ؟
الله خلق الانسان وسرعان ما ندم وقال: ما هكذا كان المقصود أن يصير...
الرجل يُغرم بالمرأة حتى الوَلَه، وتُبادله، وبعد حين يكتشف أن ما تخيَّله هو، لأسفه وأحياناً لضغينته، غير الواقع.
والمرأة تنظر إلى حب الرجل لها، ولا تعتّم حتى تتأوه متحسرّة: «إنه يضيع في ما لا علاقة لي به».
والشاعر يرى، بعد الرحلة، أنها ما كانت تستحق.
والشعر يرى، ربما، أن الشعراء يجبرونه على ما لا يحبّه.
وفي السلطة، والمال، والمغامرة، الخ...
أتمنى أن نلتقي بَدَل أن نظل نتباعد. أتمنى أن نكذّب القواعد ذات يوم أيتها الأشياء!

*

كيف أظل شاعراً وقد فقدتُ الدهشة ؟
بالألم من ذلك.

*

لستُ مجنوناً على الاطلاق. حتى هذا العزاء كان وهماً سقط. □

دعوا لي هذا الصراخ الصامت! ليس أحقر من إخراجه الى النور غير استثماره على الورق

كيف ضاعت العلمانية في المشروعين

البحث عن علمانية جديدة

غالي شكري

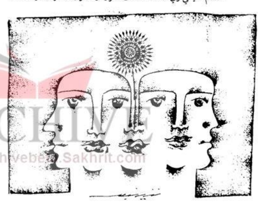


■ يفترض القطاع الأكبر من الفكر الديني السلفي الراهن أن العالم الاسلامي المعاصر عامة، والوطن العربي خاصة، تحكمه العلمانية، باستثناءات نادرة كالوضع في ايران حالياً والوضع في باكستان ضياء الحق، وكالوضع في السعودية والوضع في سودان النميري.

ويبني بعض العلمانيين دفاعهم أو هجومهم على أساس أن هذا العالم الاسلامي في مجمله، والجزء العربي منه تحديداً، تحكمه الثيوقراطية.

ولا يعدم كلا الفريقين البراهين التي تثبت دعواه، فلا ريب ان هناك قوانين وضعية في أغلب الأقطار الاسلامية والعربية، ولا ريب كذلك ان هناك شرائح دينية في هذه الأقطار ذاتها. ومن ثم فالفريقان كلاهما يستطيعان دعم ما يذهبان إليه من هذا المنظور القانوني.

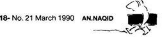
ولكن القانون، على أهميته، لا يصلح وحده أن يكون مقياساً لحضور العلمانية أو غيابها، لأن العلمانية أو الثيوقراطية كلتاهما جزء من كل، فهي أحد عناصر النظام السياسي والاجتماعي والثقافي للدولة والمجتمع. ومن جهة أخرى فان تجلياتها لا تظهر في الجانب التشريعي وحده، وإنما في مجمل النظام القيمي وفي مختلف الانساق المعرفية والسلوكية للأفراد والمؤسسات.



والافتراض الذي تتأسس عليه مجموعة الاحتمالات وحركة البدائل واتجاه الترجيحات، هو أن ثمة تداخلاً بالغ التعقيد بين بعض القشور العلمانية وبعض العناصر الثيوقراطية في البنية الأساسية للمجتمعات الاسلامية والعربية.. فقد كانت النشأة المشوهة والممسوخة لأشباه البرجوازيات سبباً جوهرياً في تكوين ما سمي بمعادلة النهضة. أعني الثنائيات المعروفة: التراث والعصر، الاسلام والغرب، العلم والايمان، التقليد والحداثة، الى غير ذلك. وهي نهضة قامت لتصوغ الفكر الذرائعي للبرجوازية الهجين غير المسلحة بأصالة المنبع ولا معاصرة المصب. أي أنها لم تكن طبقة جديدة ولدتها وسائل الانتاج الجديدة والاحتياجات الاجتماعية الجديدة، بحيث تكتسب كامل مشروعيتها وقدرتها على النمو المستقل ونوعيتها الخاصة من الصدام المحتم مع الطبقة الأخرى، الأسبق، والسائدة، والتي لم يعد في مقدورها التطور ولا ملاحقة أدوات الانتاج واشباع الحاجات الاجتماعية وتحديث القيم والعلاقات بين المنتجين. النشأة المستقلة لأية طبقة جديدة تفرض عليها القيام بمنجزات وكشوف وفتوحات في العلوم الطبيعية والانسانية واختراعات تلبي القدرة والكيفية وانماط الانتاج الجديد. هذه النشأة النوعية المستقلة هي التي تخترع أيضاً أنظمة الفكر ومنظومات القيم التي تبرر انجازات الطبقة الوليدة وتمهد الطريق الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لتطورها.

تاريخنا بالطبع، ليس صدى للتاريخ الغربي في ولادته للبرجوازيات القومية التي نشأت في مواجهة الامبراطوريات الاقطاعية - الكنسية. وقد قاوم الغرب بضراوة محاولة محمد علي في التحديث والتجمع العربي، فكان أكبر أسباب سقوطه، واستمر الغرب في مقاومة النهضة العربية الحديثة بالاحتلالات العسكرية المباشرة للمغرب والمشرق العربيين. ولكن الغرب لم يكن العامل الوحيد لاسقاط النهضة، ولم يكن فقط مجرد عنصر سلبي.. فبالرغم من أن الحملة الفرنسية كانت جيشا استعماريا بلا منازع، فقد كانت أيضاً كتيبة من العلماء والمثقفين القادمين من مناخ ثورة كبرى. وأياً كانت النيات والنتائج، فقد كانت صدمة اللقاء غير المتكافىء مع الغرب - من خلال الحملة الفرنسية - من المنبهات الى «الجديد» في العالم، بعد ان تحولت السلطنة العثمانية الى «رجل اوروبا المريض».

هنا يجب الالتفات الشديد الى أن «نهضتنا» العربية الحديثة قد احتوت على جرثومة سقوطها منذ البداية، وليس بسبب العوامل الخارجية وحدها. بل انها لم تستفد من الغرب ما يقبل التعميم، كاعتماده على «الإحياء» وعودته الى جذوره اليونانية - الرومانية. اننا لم نعمد الى إحياء «الجذور» المتمثلة في تراثنا الحضاري الغني والعريق سواء التراث السابق على الاسلام أو تراث النهضة العربية الاسلامية الكبرى إبان العصور الوسطى. لقد كان اليونان والرومان بمثابة الجاهلية الاوروبية التي عاد إليها عصر الإحياء والانبعاث، ولم يقل المسيحيون الغربيون إنه تراث وثني. كان الرينيسانس تأصيلا للماضي وقطيعة معرفية في وقت واحد. أما نحن فقد تعاملنا مع الماضي برؤية دينية، فاعتبرناه من أبواب الكفر المفتوحة على جهنم، وليس



من الجذور التي تمد الحاضر والمستقبل بماء الحياة، هكذا قمنا بعكس ما قام به الاوروبيون تماماً، فأقمنا قطيعة غير معرفية مع حضاراتنا القديمة العظيمة دون أي جهد لتأصيلها.

وقمنا مرة أخرى بالتعامل المضاد لجوهر الحضارة العربية الاسلامية في ذروة نهضتها إبان العصر الوسيط. وهي الحضارة التي أنجزت العبقريات والمعجزات الشامخة في العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية، أي في الكيمياء والطبيعة والطب والفلسفة. وهي الحضارة التي قامت على أساس الحوار والعقلانية والمنظور التاريخي. كان الغرب قد بادر الى استيعاب هذه الحضارة باعتبارها ميراثا انسانيا وأضاف إليها من حضارات الصين والمكسيك، بل ومن حضارات مصر القديمة وبابل وآشور وفينقيا، ثم أبدع التركيب الجديد كلياً في نهضته الأوروبية التي واصلت سيرها الى آفاق العصر الحديث، بالثورة الصناعية الأولى، ثم بالثورة العلمية والتكنولوجية التي ما زالت تقتحم بالبشرية ما كنا نظنه مجاهل الغيب.

أما نحن فقد انقطعت صلتنا بالنهضة العربية الاسلامية مئات السنين في ظل دولة الخلافة والحروب الصليبية ثم الاستعمار الغربي الحديث. اكتفينا بالغناء للماضي الذي مزقناه بأيدينا، أو برؤيتنا الدينية التي رأت في الحضارات السابقة على الاسلام جاهلية كافرة، ورأت في «ذروة ازدهار» الحضارة العربية الاسلامية: إما مروقا وهرطقة، وإما الزهو (الديني) بأن الغرب أخذ عن الاسلام. ولكننا (في مجال تمجيد الذات) لم نأخذ عن أحد شيئاً. أي اننا في حالة «اكتفاء» دائمة بالنفس. غير انها حالة كاذبة، لأننا قاطعنا النفس أيضاً.

ولأن الحضارات ليست ملكية خاصة، فان الآخرين لم يترددوا في الاستفادة منا سواء من ابداعات اسلافنا أو من ترجماتنا وتلخيصاتنا لليونان.

وكما أن الرؤية الدينية حالت مرتين دون أن نستفيد من جذورنا الحضارية قبل الاسلام وبعده، فان هذه الرؤية شوهت تعاملنا مع الغرب. لم نؤمن قط بتكامل الحضارة الانسانية وإنها لا تتطور إلا بالأخذ عن جميع الحضارات، ولم نؤمن قط بأننا ـ وفقا لهذا المفهوم ـ شركاء أصليون في بناء الحضارة الانسانية الحديثة التي أضاف إليها الغرب وما يزال اضافات نوعية لا تمنحه حق ملكيتها بمفرده، وان كان شريكا أساسياً في صنعها. لم نؤمن بهاتين الحقيقتين، وإنما فرضت علينا الرؤية الدينية نفسها مرة ثالثة في رفض الأسس الفكرية للحضارة الحديثة، والانتفاع بنتاجها المادي وخصوصاً التكنولوجي.

هكذا كان المسرح الاجتماعي ـ السياسي معداً بعد سقوط دولة محمد علي لاستقبال قوام اجتماعي مائع ورجراج من شرائح وفئات بعض كبار الملاك الذين وجدوا فرصتهم في التحول الأقرب الى مرحلة وسطى بين التقمص والتناسخ، هي مرحلة التبرجز التجاري الذي يعتمد على رؤوس الأموال المختلطة ـ الأجنبية والوطنية ـ في تحديث الاستيراد والتصدير والأسواق المحلية.. ومن الزراعة والتجارة والمدارس المتوسطة والبيروقراطية الوليدة والصناعات الخفيفة والارتباط البنيوي بالاحتكارات الأجنبية تكونت أشباه وأشباح البرجوازيات العربية الشائهة الممسوخة برفقة اختلافات نوعية في وسائل الانتاج (من الصيد والرعي الى اكتشافات النفط الى الممرات الملاحية الى الزراعة والتجارة وأطوار جنينية من الصناعة). وهي برجوازيات ولدت فئوية بمعزل عن بعضها البعض ذات ارتباطات مباشرة متاوزية وليست متقاطعة مع الاحتلال أو غير مباشرة مع رأس المال المالي لعواصم الغرب.

هذه البرجوازيات لم تنشأ من داخل الاقطاع في مواجهته، ولم يتبلور قوامها الاجتماعي باستقلال عنه، ولم تصطدم به ولا بالمؤسسة الدينية المتحالفة معه. وإنما الذي حدث هو أن كبار الملاك بادروا الى التبرجز، ولم يشعروا بالحاجة الى كشوف جديدة أو فتوحات أو اختراعات، ولا إلى قيم نوعية لها خصوصيتها. كان «التعديل» الوحيد الذي احتاجوا إليه، وهو ذاته الذي تحول تدريجياً إلى معادلة للنهضة (= والسقوط أيضاً) أن يبحثوا عن شرعية دينية للانتفاع التكنولوجي. أي أن «يكتشفوا» مبررا اسلامياً لمواجهة «الاحتياج» الى الجوانب العملية، الاجرائية، للحضارة الغربية. ولم يكن هذا المبرر أو تلك الشرعية في الجذور الحضارية القديمة أو في النهضة الحضارية الاسلامية أو في سياق الفكر الحضاري المرافق للنهضة الأوروبية. وإنما كان كامناً في التفسير الجديد للنص الاسلامي الأول (= القرآن والسُّنَّة) بفتح باب الاجتهاد مواربأ على السلف الصالح. بدءاً من رفاعة الطهطاوي ثم الامام محمد عبده الى الشيخ علي عبد الرازق ثم خالد محمد خالد، فأمين الخولي ومحمد أحمد خلف الله، لم يتجاوز الأمر هذا «التأويل» للنص، والاجتهاد في التفسير. بدءاً من الطهطاوي أيضاً الى طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، لم يتجاوز الأمر هذه الثنائية بين الاسلام والغرب، أو التأويل للنص بما يناسب العلاقة مع الغرب. وقد تعددت التأويلات والاجتهادات تعدد الشرائح والفئات البينية للبرجوازية، كما تعددت صورة الغرب بامتداداته التكنولوجية والايديولوجية. ولكن «التوفيق» بين الطرفين ظل أساس معادلة النهضة، باختلافات درجات القدرة على هذا التوفيق الذي وصل بطموحات بعض القوى الاجتماعية الجديدة الى محاولات الصعود المستقل الى السلطة، كما نعرف في الثورة العرابية وثورة يوليو ١٩٥٢. كانت هذه المحاولات في جوهرها محاولات اختراق السقف الذي صنعته النشأة المشوهة، بمزيد وتعميق لمعادلة التوفيق بين ثنائيات النهضة. وليس على الاطلاق بمحاولة «التركيب» بين عناصر الانتماء الحضاري الى الجذور السابقة على الاسلام في أرضنا، والنهضة التالية في ذروة ازدهار الحضارة الاسلامية، والنهضة الاوروبية من حيث الجوهر وليس من نتائجها المادية المباشرة.

في غياب هذا التركيب، وغياب الصدام مع أنماط الانتاج الاقتصادي القديم ومنظومة القيم التابعة لها، اختلط الطموح الى الاستقلال بالحاجة التكنولوجية الى الغرب والحاجة الشرعية الى الاسلام. ومن هنا كانت الازدواجية بين القوانين الوضعية والمؤسسات الدينية الثاوية داخل الضمائر ◁

نهضتنا العربية الحديثة قد احتوت على جرثومة سقوطها منذ البداية

القـــومي والاشتراكي

والعلاقات الاجتماعية وفي صياغات القوانين غير المكتوبة كالأعراف والتقاليد، وفي الكثير من اجراءات الدولة «الوطنية» الخارجة حديثاً من أسار الهيمنة العثمانية في الأغلب، وقد وقعت حديثا ايضاً في أسار الاستعمار الغربي ولم تستطع محاولات الاختراق أن تتجاوز هذا السقف. وكانت المحاولتان الوحيدتان الشجاعتان لعلي عبد الرازق وطه حسين نموذجين لأعلى وأرقى درجات الصعود، ومثلين على حتمية التراجع في منتصف الطريق. وهو تراجع البرجوازية أولا من قبل أن ينعكس على صفوتها. وكان هذا التراجع نفسه في ارتباط وثيق بمراحل السقوط الاقتصادي والاجتماعي والسياسي التي عرفناها بعد نهاية ولاية محمد علي، واخفاق الثورة العرابية، وهزيمة النظام الناصري.

وهي على الوجه الآخر للعملة، هزيمة النهضة، وسقوط معادلتها بكل ما اشتملت عليه من ثنائية وتوفيق. أي أنها كانت ولا تزال سقوطاً للاصلاح الديني (الذي دعوناه تأويلاً للنص واجتهاداً في التفسير) وسقوطا للتكنولوجيا والأيديولوجيات المحتكمة اليها، وسقوطا لبرجماتية الجمع بين الطرفين. وقد كان هذا السقوط المتعدد العناصر والعوامل مرادفاً لانعدام قدرة الفئات البينية للبرجوازية (= البرجوازيات العربية) على الاستقلال والقطع البنيوي مع الاحتكارات الأجنبية. وكان الغرب نفسه هو الذي ضرب طموحات الاستقلال الوطني بالمدافع، وضرب طموحات الليبرالية المحلية بالتحالف مع الاقليات الدكتاتورية. بل، لقد امتد التحالف لكي يصبح مثلثاً يضم الاحتلال والاستبداد والتخلف: أعني الغرب (العسكري والاقتصادي) والحكم الدكتاتوري والثيوقراطية. ولكن هذا الانجاز السلبي للغرب لا ينفي أن الشرائح السائدة من البرجوازية الشائهة هي العنصر البنيوي الحاسم في المجموعة التالية من النتائج:

- قصر فترات الصعود الاجتماعي والسياسي وطول فترات السقوط: أي الدكتاتورية والمزيد من التبعية.

- اقتران الاوتوقراطية بالثيوقراطية (محاولة الملك فؤاد أن يكون خليفة المسلمين بعد انهيار الخلافة العثمانية، واطالة الملك فاروق للحيته قرب أواخر حكمه والايعاز الى البعض بمحاولة المناداة به أميراً للمؤمنين، ومحاولة أنور السادات أن يدفع ببعضهم من داخل البرلمان لجس نبض النواب بشأن الاعتراف به خليفة).

- تعاظم الدعوات الثيوقراطية المنظمة بدءاً من عام ١٩٢٨ تاريخ ميلاد الاخوان المسلمين، بعد محاكمة علي عبد الرازق ١٩٢٥ ومحاكمة طه حسين ١٩٢٦. وانتشار الارهاب والارهاب المضاد: مقتل الخازندار، ومصرع النقراشي، واغتيال احمد ماهر، ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر، ومحاولة اغتيال حسن أبو باشا ومكرم محمد أحمد والنبوي اسماعيل (وقائع ممتدة من الاربعينات حتى الثمانينات) مرورا باغتيال السادات الذي كان قد شجع الاخوان والجماعات لمواجهة خصومه السياسيين.

- الارتباط الوثيق بين الحكم الفردي والعائلي والعشائري وبين ادعاء الحكم بالشريعة، كما هو الحال في كثير من الدول العربية، وبين الحكم العسكري وادعاء تطبيق الشريعة، كما هو الحال في دول عربية أخرى، وبين امتيازات طائفية والحروب الأهلية المعلنة وغير المعلنة.

- توطيد أركان جسم عنصري غريب على المنطقة، وتبرير وجوده القائم على دعاوى دينية، والمسيرة المعاكسة بدءاً من الحرب العربية الشاملة ضده عام ١٩٤٨ الى التطبيع بينه وبين أكبر دولة عربية بعد ثلاثين عاماً.

- هزيمة شعارات الدولة الوطنية وازدهار الشعارات الثيوقراطية.

مضت هذه النتائج متوازية ومتقاطعة برفقة التداخل المعقد بين عناصر النشأة والتطور لأشباه وأشباح البرجوازيات الهجين المشوهة والممسوخة. وكان التفاعل بين هذه النتائج هو الذي أفضى الى التجاور بين بعض القشور العلمانية والنسيج الاوتوثيوقراطي في البنية الأساسية للدولة والمجتمع العربي الاسلامي المعاصر. هذا التجاور الذي يجعل الفكر الديني السلفي الراهن يقيم دعواه ضد الجاهلية الجديدة بصفتها علمانية، ويجعل بعض تيارات الفكر العلماني المعاصر يقيم دعواه ضد الجاهلية الجديدة بصفتها ثيوقراطية. وقد فات الفريقان كلاهما أن العلمانية كالثيوقراطية مجرد عنصر في بنية أكثر شمولاً، وان مظاهر احداهما لا تبدو في الصيغة القانونية وحدها، بل في جملة القيم والانساق المعرفية وضوابط السلوك الفردي والجماعي والمؤسسي.

في هذه الحال نقول إن النظام العربي المعاصر ليس علمانيا في الجوهر. وعلامات الثيوقراطية يمكن الاشارة الى أهمها على النحو التالي:

١- جميع الدول العربية، بإستثناء لبنان، تنص في صدر دساتيرها على أن دين الدولة الرسمي هو الاسلام، وأحياناً يضاف دين رئيس الدولة، وهو - باستثناء لبنان ايضا - الاسلام، وغالبا يضاف أن الشريعة الاسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع. وأحياناً لا يكون هناك دستور باعتبار أنّ القرآن هو النص التشريعي الوحيد كما هو الحال في السعودية، أو أنه «شريعة المجتمع» كما هو الحال في ليبيا. وبالرغم من أن الدولتين تختلفان في اللافتات، فإنهما يتوحدان في البنية السياسية حيث تنعدم الأحزاب السياسية فيها.

٢- جميع الدول العربية لا ينفصل فيها الدين عن بقية المواد الدراسية في مختلف مراحل التعليم.

٣- في جميع الدول العربية دار للافتاء وأحياناً مؤسسة دينية رسمية كالأزهر في مصر ومجمع البحوث الاسلامية في السعودية.

٤- وفي جميع الدول العربية لا ينفصل الدين عن بقية المواد الاعلامية في أجهزة البث الاذاعي والتلفزيوني والصحافة. وتحتل المواد الدينية حيزاً كبيراً إذا قيس بالمواد العلمية والثقافية والترفيهية.

٥- ويقوم النظام اللبناني الذي لا يعترف بدين ما للدولة على أساس التوزيع الطائفي للمناصب السياسية والوظائف الكبرى للدولة.

٦- وتتصل السلطة الدينية في الكثير من الأقطار العربية إلى حد وقف العمل أثناء الأذان وأوقات الصلاة.

٧- وفي جميع البلاد العربية أيديولوجية دينية شعبية راسخة تختلط فيها نصوص الكتب الدينية بالتاريخ الاجتماعي للمسلمين بالخرافات المنحدرة من عصور الانحطاط. وتشكل هذه الأرضية الايديولوجية مناخاً جاهزاً لاستقبال وتدعيم التيارات الدينية السياسية. وتشكل أيضاً عائقاً في بعض الأحيان يحول دون التطور والتقدم، ويقيم التعارض مع أية بادرات تنسجم ومنجزات العلم.

٨- وفي الحالة الوحيدة المعروفة باسم البورقيبية اتخذت اجراءاته «العلمانية» سمات التبعية للغرب والا ستفزاز المتعمد للشعب، واقترنت بالدكتاتورية. الأمر الذي مهد المناخ الاجتماعي والسياسي لاستقبال السلفية الدينية والتحمس لخطابها. ومع ذلك لم يجرؤ بورقيبة على اتخاذ قرار بالمساواة في التوريث أو الزواج المدني.

٩- وفي أغلب البلاد العربية اضطهدت التيارات اليسارية المختلفة اضطهاداً لم يسمح لمشروعها - ومن ضمنه العلمانية - أن يرى النور.

١٠- وفي الأقطار ذات الرايات القومية أو الاشتراكية كانت الطائفية أو القبلية هي البنية الاجتماعية للنظام الذي فقد المصداقية بانحيازه الفعلي للروابط الدينية والمذهبية على حساب الدعوة المعلنة الى الرابطة القومية أو الرابطة الاشتراكية.

وعلى هذا النحو لم تكن هناك علمانية عربية في أي وقت. وانما كانت هناك أوتقراطية عسكرية أو اوتوقراطية دينية، وقد يتوحّد الاثنان. والاستثناءان الوحيدان - لبنان وتونس - شوهت الأول الطائفية المعلنة، وشوهت الآخر الدكتاتورية المدنية ان جاز التعبير عن حكم «الشخصية

التاريخية، رمز الاستقلال الشكلي والقيادة الكاريزماتية.

فالنظام العربي المعاصر يتكون - بعد التحرر من الاستعمار القديم - من حكم أبوي ونظام بطريركي، يقوم جزء منه على أساس انتساب الحاكم الى السادة الاشراف من أهل الرسول الكريم. والحكم في هذا الجزء وراثي غير مقيد بالدستور، وإنما البيعة أو امارة المؤمنين هي ركيزة السلطة. ويقوم جزء آخر على رموز الانقلابات العسكرية التي لا تغادر السلطة إلا بالموت الطبيعي أو القتل أو الانقلاب العسكري من جديد. والجزء الضئيل الهامشي الذي يقوم على أساس الحزبية أو الانتخابات سرعان ما يتحول الى حكم القبيلة أو الطائفة أو الكتيبة المسلحة. وهكذا يلتقي النسيج الاوتوثيوقراطي للدولة العربية المعاصرة بهذا النسيج نفسه في المجتمع: العائلة، العشيرة، القبيلة، الطائفة، المذهب، الدين. ومن ثم يتطابق حرفيا المحتوى الاجتماعي للسلطة الاوتوثيوقراطية في الدولة (النظام السياسي) والمجتمع (سلطة الرأي العام، وسُلّم القيم المعيارية)، و(العلاقات الاجتماعية). وتنخفض قدرة أنماط الانتاج ووسائله على تغيير القيم والعلاقات الاجتماعية، فلا تتحول مثلا من المجتمع الزراعي الى المجتمع الصناعي الحديث بمعدلات وكيفيات يمكن معها القول إننا «نتطور» من قيم متخلفة الى علاقات انتاج متقدمة. إننا لم نمارس الابداع الصناعي، بل نقلناه دون إيمان كبير بمحتواه العقلاني. لذلك لا تؤثر فينا نتائجه بالقدر الذي أثرت به في غيرنا من مبدعي الحضارة الحديثة والمنتجين لأنظمتها في الفكر ومنظومتها في القيم. ولذلك نفاجأ أحياناً بمجتمع سبّاق الى منتجات الحضارة الغربية كالمجتمع اللبناني، وهو من طلائع النهضة العربية الحديثة، وإذا به خلال الخمسة عشر عاماً الماضية يثبت انه لا يزال في العمق مجتمعاً طائفياً، مذهبياً، عشائرياً، دموياً، حتى وهو يرفع عالياً رايات الليبرالية والعلمانية. ونفاجأ أحياناً أخرى بمجتمع سبّاق إلى «الاشتراكية العلمية» كالجنوب اليمني، جمع بين الأصل القومي العربي والماركسية - الأب والأم للعلمانية العربية - فاذا به في التطبيق مجموعة من القبائل المتناحرة كأجدادها، والدموية حتى النخاع. الرؤساء يأكل بعضهم بعضاً، واللجان المركزية تصفي نفسها بنفسها. والحرب الأهلية هي حرب القبائل، أين هي من الادعاء القومي العربي فضلا عن الادعاء الماركسي؟ ان الفجوة الواسعة بين الادعاء والواقع لم يملاها في المثلين سوى الدم اللبناني والدم اليمني. وليست هذه سوى الثيوقراطية الراسخة في عمق الأعماق، سواء كانت شريعة مباشرة أو مؤسسات ضاغطة أو علاقات وقيم اجتماعية أو أيديولوجية شعبية سائدة وصامدة رغم المتغيرات المادية والهيكلية فوق السطح.

وبالاضافة الى الجذور الغائرة في أرض النظام العربي المعاصر (بدءاً من النشأة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المشوهة للبرجوازية، وانتهاء بالمعادلة التوفيقية للنهضة التي لم تعرف الأحياء لحضارة قديمة ولا التواصل مع حضارة وسيطة ولا التفاعل مع انجازات الآخرين) فإن هزيمة ١٩٦٧ للناصرية وأشباهها كانت في واقع الأمر هزيمة لأرقى مراحل النهضة. كانت الناصرية قد وعدت بمبنى جديد للنهضة يقوم على ثنائية جديدة هي «القومية العربية والعالم» بدلا من الاسلام والغرب. كانت القومية العربية في المفهوم الناصري تتضمن الاسلام لتأصيل الوحدة القومية، وكان العالم في المفهوم الناصري يتضمن العصر وفكره وتراثه الانساني. ولكن الثنائية الجديدة اعتمدت على التوفيق أيضاً، وليس على التركيب الذي كان يتطلب ابداعا جديداً للديموقراطية واستقبالا جديدا للقوى الاجتماعية القادرة وحدها على صنع «الثورة الثقافية» التي تحل مكان النهضة. ولكن الناصرية اكتفت بتشييد المدخل النظري ولم تستكمل البناء الواقعي. لذلك فحين سقطت المحاولة كان الأمر هزيمة نهائية لأرقى مراحل النهضة. ولما كانت هذه الهزيمة تعني ضمناً غياب البديل و«الثورة الثقافية الشاملة»، فقد كان البديل الجاهز هو الثورة المضادة، وفي مقدمتها أكثر اتجاهات الفكر الديني السلفي ثيوقراطية. وقد تسللت الثورة المضادة من منافذ عدة في طليعتها غياب الابداع الديموقراطي وتغييب القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة والمستقبل والفجوة بين الواقع والشعار، والاعتماد على المعالجات الأمنية لمسائل الفكر والتنظيم الثيوقراطي، وانعدام القدرة والرغبة لدى الطبقات أو الفئات المستفيدة في القطع البنيوي مع الخصوم. ولأسباب عديدة كان مركز الثورة المضادة في مصر - كما كانت للأسباب ذاتها مركزاً للثورة - ولكنها في الحالين كانت تؤثر سلباً وإيجاباً على بقية أنحاء الوطن العربي.

وهكذا كان أول انجازات الثورة المضادة الانفتاح على السلفية القديمة والجديدة، ودعمها في مواجهة القوميين والديموقراطيين والماركسيين. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتعاظم المد السلفي، وان يعضّ اليد التي فتحت له أبواب السجون، ورفعت شعار «العلم والإيمان». كانت تقصد الغرب بالعلم، والاسلام بالايمان. مرة أخرى الاسلام والغرب، ولكن الزمان كان قد تغير. كان التوفيق الهشّ بين الطرفين قد ذاب في هزيمة ١٩٦٧ وغاب تماماً في أثناء الطيران الى القدس المحتلة في ١٩٧٧ وانتهى الأمر بدخول القوات الصهيونية بيروت ١٩٨٢. وانتحر أكبر شعراء لبنان وأحد أبرز الشعراء العرب في اليوم الثاني من الغزو، خليل حاوي الشاعر المسيحي القومي العربي، انتحر دلالة على أن دائرة الهزيمة قد اكتملت في خمسة عشر عاماً، فلم تكن الهزيمة عام ١٩٦٧ ولا غزو بيروت عام ١٩٨٢ حصاراً عسكرياً، وإنما كانت الدائرة - سقوط النهضة - قد اكتملت وانغلقت وشكلت حاجزاً نهائياً بين ما كان وما سيكون. وقد تداعت الأحداث من مصر الى بقية أقطار الوطن العربي، بالانتشار السياسي والارهابي للسلفية الراديكالية التي انتهى المطاف ببعض أجنحتها الى برلمانات بعض الدول العربية، وإلى الشرعية السياسية، المنظمة أحياناً.. بالرغم من العنف المسلح الذي مارسته أجنحة أخرى في شوارع القاهرة ودمشق والجزائر وتونس. ومن ناحية أخرى تداعت الحوادث بدءاً من مقاطعة مصر في قمة بغداد ١٩٧٨ الى عودة مصر لجامعة الدول العربية عام ١٩٨٩ مروراً باعتراف منظمة التحرير الفلسطينية باسرائيل واستئناف العلاقات الدبلوماسية بين أغلب العرب ومصر وموافقتهم الجماعية على اعتراف منظمة التحرير. وهو بالطبع لا يختلف عن اعتراف السادات.

ولكن هذه الأحداث لم تكن في جوهرها العميق أحداثاً سياسياً فقط، وإنما كانت في الوقت نفسه أحداثاً فكرية كبرى، تتصل بمفهوم الهوية القومية من ناحية، وتتصل من ناحية أخرى بالموقف من الأساس الديني لنشأة الدول. ولم يكن كلا المفهومين بعيدين عما جرى في لبنان من حرب أهلية ذات طابع طائفي أعلنت بعض قواه عن تحالفها مع اسرائيل وتدرجت القوى الأخرى في اقامة علاقات عملية مع هذا «الكيان الصهيوني العنصري» كما كان يُسمّى، وكما استطعنا في الماضي أن ننتزع تصريحاً بهذا المعنى من الأمم المتحدة. ولم يكن كلا المفهومين كذلك بعيدين عما جرى في مصر من أحداث طائفية رأت في الصلح مع «اعداء الله» عدواناً على المسلمين، لا بأس أن يدفع ثمنه المسيحيون المصريون باعتبارهم من «أهل الكتاب». كان التفسير الديني للصراع العربي - الصهيوني أبعد ما يكون عن التفسير الوطني او القومي، فقد كان الصراع - عند أصحاب هذا التفسير - ولا يزال بين المسلمين واليهود. وعلى هذا النحو، فإن وجود المسيحيين على خريطة الصراع لن يكون لمصلحة الاسلام، بالرغم من الموقف الرسمي للكنيسة المصرية بمنع الأقباط من الحج الى بيت المقدس.

على أية حال، فانه إذا كانت الهزيمة عام ١٩٦٧ هي نقطة البداية لهذا المدّ الثيوقراطي المتعاظم، فإن هناك أربع نقاط تحوّل تاريخية قد أسهمت في تحصين هذا المدّ وإطالة عمره ومدّه بمختلف وسائل الحياة.

أول هذه النقاط هو النفط أو الثروة النفطية الكبرى التي تلت حرب ◁

النظام العربي المعاصر ليس علمانياً في الجوهر ويتكون من حكم أبوي ونظام بطريركي

تشرين اول (اكتوبر) ١٩٧٣، فقد انفجرت هذه الثروة في الأقطار التي لجأ إليها الأخوان المسلمون من الزمن الناصري. وهي ذاتها الأقطار التي توهمت أنها تسلمت القيادة العربية بعد الهزيمة الناصرية، وكان يهمها الاسراع بتحويل الأنظمة الوطنية الى الوجهة التي طالما حلمت بأن تكون سمسار الوصول إليها. وهي أخيراً الأقطار التي هاجر إليها المصريون واللبنانيون والفلسطينيون والسوريون والتونسيون والمغاربة واليمنيون من القوة العاملة الفائضة التي تحتاج إليها التنمية في بلاد النفط.

وقد كان من الطبيعي لهذه القفزة النفطية - داخل الدائرة المظلمة المغلقة على احباطات الهزيمة المستمرة - ان تثمر نوعاً من «العنصرية النفطية» لدى أبناء الأقطار المنتجة تقابلها شوفينية وطنية لدى العاملين فيها من أبناء الاقطار غير النفطية. وكان من الطبيعي كذلك أن ترعى الحكومات النفطية هؤلاء اللاجئين إليها تحت راية الارهاب الناصري أو البعثي للمسلمين الصالحين، فاستطاعوا أن يحصلوا على الأموال اللازمة للنشاط السياسي داخل وخارج أوطانهم الأصلية. وهو النشاط الذي استطاع أن يؤسس بؤراً مسلحة. وتمكنت تلك الأقطار من التمويل المباشر بالتبرعات العلنية للحكومات أو للقطاع الخاص لبناء المساجد والمستشفيات والمدارس ودور النشر. وكان العاملون من الطبقات الشعبية - وبعض المثقفين - جيشاً احتياطياً لقيم المجتمعات التي عاشوا فيها، حتى إذا عادوا الى بلادهم نقلوا إليها عادات وتقاليد وأساليب حياة مواطن الهجرة.

وثاني هذه النقاط، الانفتاح. وهو يرتبط بالنقطة الأولى، ولكنه يتجاوزها الى وسائل الاستثمار. ان هذا الانفتاح الذي يعتمد على التجارة الربوية القائمة على الاستيراد والتصدير والتهريب والخدمات يفتح الباب واسعاً أمام مجتمعات الاستهلاك، ويغلق الأبواب أمام الانتاج الوطني الواسع، الأمر الذي يؤدي بمجتمعات التخلف إلى الاستدانة بغير قدرة على السداد، وإلى الانفجار السكاني الذي يعوض الشعور بالأمان ويجسم حالة اللامبالاة، وإلى الادمان على المخدرات المادية والعقلية من السموم البيضاء والسموم السوداء التي تعبر عن العجز في مواجهة أعباء الحياة باللجوء الى عالم الغيب أو عوالم الغيبوبة. ويخرج الشباب من الفقراء شاهرين سيوفهم باحثين في ظلام اليأس عن الحرية والعدل. وهم لا يرون السلسلة المعقدة من المولين للسوق السوداء والمحرضين على اليأس ممن يستغلون فقرهم ومحدودية تفكيرهم ويدفعونهم دفعاً الى تحطيم المعبد على رؤوسهم وعلى الآخرين. وقد كانت شركات توظيف الأموال ولا تزال نموذجاً على «الانفتاح» الذي يستغل الطموحات المحرمة للثراء السريع والصياغات المنمقة لتبرير الحرام باسم الدين. ويقف بعض علماء الدين موقف الدعاة لهذه الامبراطوريات التي تسرق عرق المواطنين المخدوعين والطامعين وتهرب بها الى المصارف العالمية غير الاسلامية التي يتعارض عملها كلياً مع ادعاءات الاباطرة عن الربا، بل أن هذه المصارف يملكها من لا علاقة لهم بالاسلام من قريب أو بعيد. كان الانفتاح وسيظل في بلادنا قناعاً للتبعية، وتسويغا لشارات الثيوقراطية الجديدة.

وثالث هذه النقاط الحروب الأهلية المعلنة وغير المعلنة، وخاصة في لبنان. وبالرغم من ان الصراع اللبناني في بداياته الأولى كان صراعاً اجتماعياً بين فقراء البحر والمزارع والأسواق والموظفين الصغار والطلاب والمعلمين وأحزمة الفقر حول العاصمة، وبين أرباب البنوك والمخدرات والجاسوسية والدعارة وعملاء الترانزيت والسياحة والخدمات والشركات الأجنبية، فإنه سرعان ما اكتسى هذا الصراع بالألوان الدينية والطائفية والمذهبية القانية. ذلك أن تكوين لبنان في الأصل لم يعتمد مبدأ المواطنة فضلاً عن تكريسه وترسيخه عبر التفاعلات الاجتماعية التي تبلور القوام الوطني - الطبقي. وإنما اعتمد مبدأ الطائفة. لذلك تحولت الحرب اللبنانية إلى مصدر للاشعاعات الطائفية الملونة. وهي ايضا مرتبطة أوثق الارتباط بالنفط والانفتاح في موازاة تطور الثورة المضادة لمصر (وفلسطين ولبنان باعتبارهما حلقتين ضعيفتين في السلسلة العربية) والتوازي المحكم بين الاعتراف أو التطبيع «رسمي التدريجي مع الكيان العنصري الصهيوني وبين تعاظم المدّ السلفي الراديكالي. لقد بدأت الحرب في لبنان عام ١٩٧٥ عشية الاتفاق المصري - الاميركي - الاسرائيلي على فك الاشتباك الثاني في سيناء، وقامت اسرائيل باجتياح الجنوب اللبناني بعد التوقيع على اتفاقيات كامب ديفيد. ثم كان الغزو الشامل للبنان عام ١٩٨٢ بعد التبادل الدبلوماسي بين مصر واسرائيل بعامين. هل هذا التوازي في مسيرة الأحداث من قبيل المصادفات؟ وهل من قبيل المصادفات أيضاً أن يرتبط نظام النميري في السودان بتطبيق الشريعة الاسلامية والمساهمة المباشرة في نقل الفلاشا (اليهود الأثيوبيين) الى اسرائيل، وتهديد الوحدة الوطنية السودانية بالتقسيم بين شمال وجنوب، بسبب قوانين ايلول (سبتمبر) التي ترفع راية الاسلام؟

نحن نحتاج إلى علمانية تسهم في الاستقلال هي جزء من بناء الدولة القومية الحديثة

ونصل إلى النقطة الرابعة، وهي الدولة الشيعية الجديدة في ايران. أخيراً تحقق الحلم الذي هز العلمانيين أنفسهم في جميع أنحاء العالم: ثورة شعبية يقودها رجال الدين ضد أقوى قلعة للطغيان الشاهنشاهي.

تجلت الحقيقة تدريجياً، وإذا برجال الدين سرقوا الثورة من الشعب. وتحولت ايران الى طاحونة دموية لا تقل بشاعة عن زمن الشاه محمد رضا بهلوي. وشنت الدولة الدينية في ايران حربها على العراق ثماني سنوات، ارتكبت خلالها أفظع الجرائم بحقوق الانسان. ولكنها بقيت نموذجاً والهاماً ومركزاً لأخطر أنواع الفكر الديني السلفي، تدعم الشبكات الارهابية الواسعة الانتشار والمنظمات الدينية السياسية في مختلف أرجاء العالم وأساساً في الوطن العربي، ومصر في موضع القلب.

كانت هذه النقاط الأربع، بالرغم من هزيمة دعاوى ايران في شن الحرب وسقوط أكبر شركات توظيف الأموال في مصر، هي الاطار العام لصورة العلمانية التي تزداد تشوها والثيوقراطية التي تزداد تعاظماً في الدولة والمجتمع على السواء.

ومن هنا أصبح البحث عن علمانية جديدة هدفاً حضارياً ينقذ بلادنا من الانقراض ولو بالسلب أي بزيادة الكم العبثي للوجود أو ما نسميه بالزيادة في عدد السكان. هذه الزيادة قد تصبح بمعنى ما نوعاً من الانقراض.

ولا بد من أجل ذلك أن نقر سلفاً باخفاق الأشكال الشائهة للعلمانية التي كانت أو لا يزال بعضها سائداً في اقطارنا الى الآن. وبالطبع، فالخطاب هنا ليس موجهاً الى الدولة العربية المعاصرة التي تعيش أياً كان موقعها الجغرافي أو العقائدي في دائرة الهزيمة المغلقة.

يجب أن ننتبه في البداية الى أننا لسنا وطناً ليبرالياً كالغرب المعاصر، ولا نحن بالوطن الذي يشق طريقه نحو الاشتراكية. وفي الحالين، فان العلمانية تتخذ معنى يتسق مع البنية الاقتصادية - الاجتماعية. وليس بيننا من يفكر في علمانية النازية والفاشية. ولكن قد يكون بيننا أحد اثنين: علماني على الطريقة البورقيبية المأخوذة عن كمال اتاتورك، وهي جزء لا يتجزأ من نسيج التبعية الصارمة للغرب. أو علماني على طريقة «النهضة» التوفيقية التي انهزمت، وحين أراد السادات بعثها تحت شعار «دولة العلم والايمان» تأكدت الهزيمة.

نحن نحتاج الى علمانية تسهم في الاستقلال، هي جزء من بناء الدولة القومية الحديثة.

ليست العلمانية، بطبيعة الحال، مبدأ ينطوي على الاطلاق أو التعميم، بل هو مفهوم نسبي يرتبط تعريفه ومداه بالزمان والمكان.

وحتى الآن لم يثبت قط أن المسيحية أو الاسلام أو اليهودية قد أسست دولة تخلو من التمييز العنصري وتحرص عملياً على إحقاق حقوق الانسان بغض النظر عن اللون أو الجنس أو العقيدة. هناك فقط في بعض حالات

الكفاح الوطني، يمكن لأصحاب الاتجاهات الدينية أن يشاركوا فيها من منطلقات مختلفة، كمشاركة الاخوان المسلمين في حرب فلسطين حتى ولو كان المنظور الاسلامي هو أن الجهاد كان في سبيل الله والاسلام. وكمشاركة رهبان وقساوسة اميركا اللاتينية في مناهضة الطغيان الحاكم، حتى ولو كان المنظور الكاثوليكي هو «لاهوت التحرير». هذه حالات في «المعارضة». أما السلطة فشيء آخر، لم يثبت الى الآن أن التداخل بين الدولة والدين، لمصلحة الانسان أو العدل أو الحرية.

وهناك في الأوساط السلفية العربية الاسلامية من ينفي قطعياً أن تكون هناك دولة دينية في الاسلام، أو أن يكون لرجال الدين سلطة في الدولة الاسلامية. والسجال النظري في هذه الأمور قد يتحول الى لجاج لا يساعد على إبراز الحقيقة.

والحقيقة الاجتماعية للسلطة تقول إنه لا بديل للعلمانية في جدول أعمال أي تغيير للحاضر من أجل مستقبل أفضل للعرب، مسلمين وغير مسلمين. ولكن العلمانية التي نبحث عنها لا نطاردها في المجردات أو في الأطر المرجعية خارجنا. نستفيد من تجارب التاريخ، نعم. ولكن اطارنا المرجعي هو واقعنا المباشر، بكل سماته ومقوماته ومكوناته. واطارنا المرجعي كذلك هو حاجتنا الى ثورة ثقافية شاملة لا الى العلمانية وحدها.

وهذه هي البوصلة اذن: علمانية لواقعنا، وعلمانية كجزء من مشروع أشمل.

أما الواقع، فهو بالغ التخلف التحلل بكافة المقاييس العلمية؛ ومن ..ت تخلفه وتحلله هذا التمزق المعلن أو المسكوت عنه، قومياً ووطنياً ودينياً وطائفياً وقبلياً وعشائرياً. وهو تمزق بنيوي من الجذور الى الفروع.

والواقع ايضاً هو سيادة القمع في الخطاب السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي. وهو القمع المتعدد المستويات والدرجات بدءاً من سلطة الدولة وانتهاء بسلطة العائلة أو العكس، مروراً بسلطة الرأي العام والعقيدة الشائعة والتراث. ويرتدي هذا القمع عند الحاكم او الأب أو المعلم أو شيخ القبيلة أو عالم الدين أو رئيس الحزب ثياباً دينية معلنة أو مضمرة.

والواقع كذلك هو التفاوت الطبقي الواسع الذي أفضى الى شرائح ضيقة من كبار تجار العملة وكبار المقاولين وكبار المهربين وكبار تجار المخدرات وكبار المرتشين وكبار المختلسين وكبار تجار السوق السوداء وكبار السماسرة، وكبار تجار الرقيق الأبيض وكبار تجار السلاح. وهي شرائح كونت طبقة كاملة غير منتجة من أصحاب الملايين، وهرما كاملا من الطبقات والفئات والقوى الاجتماعية المطحونة والتي تزداد فقرا سواء بافلاس الرأسمالية المنتجة عبر تصفية أعمالها الزراعية والصناعية وانضمامها الى الطفيليين على الانتاج أو تصفية أعمالها واستثمار أموالها في البنوك أو تصفية أعمالها والانضمام الى الطبقات الأدنى. . جنباً الى جنب مع تزايد نسبة البطالة سنوياً والتضخم الدوري والعجز الفادح في ميزان المدفوعات وتناقص الناتج القومي وانخفاض معدلات التنمية.

يصبح المشروع الأشمل لمواجهة هذا الواقع هو «الثورة الثقافية الشاملة» التي تتناول في خطابها النقد الجذري للأسس الهيكلية لهذا الواقع، والنقد الجذري لاطروحاته الفكرية.

وخلال الربع القرن الأخير عرف الفكر العربي المعاصر قراءات نقدية لايديولوجيات الواقع الوطني بعد الاستقلال عموما، وبعد انفصام عرى الوحدة المصرية السورية خصوصاً، وبعد هزيمة ١٩٦٧ على نحو أكثر خصوصية. ويمكن الاشارة الى بعض العناوين الدالة:

١ـ الأيديولوجية العربية المعاصرة، لعبد الله العروي.

٢ـ الخطاب العربي المعاصر، لمحمد عابد الجابري.

٣و٤ـ النقد الذاتي للهزيمة (و) نقد الفكر الديني، لصادق جلال العظم.

د ـ نقد الفكر القومي، لالياس مرقص.

هذه العينات من «النقد» الذي وجهه الفكر العربي المعاصر، كان خطابا يتناول السلبيات والثغرات، وليس «الجذور» أو الأسس العميقة لمشروعية الدولة الوطنية الحديثة. وكان العجز والاخفاق لهذا النقد في تشخيص وتحليل واقتراح البدائل لهذه «الدولة» هو أن النقد كان يستهدف ملء الفجوات وليس القطيعة البنيوية. وهو لقاء موضوعي في الجوهر مع الحكم العربي المعاصر. انه اختلاف في بعض التفاصيل، ولكنه إتفاق في المبدأ القطري للدولة العلمانية ـ الثيوقراطية المهجين. أسباب ذلك أن هذا النقد ينتمي الى خطاب النخبة التي ولدت على وجه التقريب بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٠ فهي النخبة التي تربت وتكونت لحظة تأسيس الدولة الوطنية الجديدة، وتداخلت مصالحها منذ البدء مع «الاستقلال» خاصة وأنها قد خرجت في غالبيتها من صفوف الشرائح المستفيدة من «الثورة» و«حركة التحرر الوطني» والجلاء. هذه النخبة في واقع الأمر هي التي أقامت الجسم البيروقراطي ـ التكنقراطي للدولة الجديدة، وأضحت أسيرة الوعي الذاتي الذي يرى الاجزاء ولا يرى الكل. تماماً كما حدث في الأدب والفن حين تنبأ البعض بأن البيت آيل للسقوط، ولكنهم جزء لا يتجزأ من أعمدة هذا البيت. وكان شعارهم بعد الهزيمة هو «استمرار الثورة» فالخيال لم يمتد بهم الى آفاق ثورة جديدة.

هكذا لم يتساءل أصحاب هذه العينات من «النقد» النظري أو الفني عن مدى المشروعية في أصل البناء ذاته. قالوا إن هذا الشيخ أو هذا الليبرالي أو هذه البرجوازية الصغيرة أو هذا المرجع الغربي هو السبب. لم يخرج أحدهم من البيت، من فوقه ومن أسفله ومن جوانبه ليشهد انه لم يتأسس على الصخر فما أن أقبلت العاصفة حتى أطاحت به واقتلعته من الرمال التي شيد فوقها.

لذلك كان لا بد من «نقد النقد» بوضع الأصول كلها في صيغة سؤال دون تحريم مسبق أو تقديس لاحق.

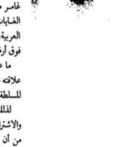
لا يجوز مثلاً الاكتفاء بنقد النصوص في معزل عن التحققات التي وقعت حتى اعتلى أصحاب النصوص أو المؤمنون بهم وبها عروش السلطة. ولا يجوز أيضاً التخصص في نقد جزئية أو بنية في معزل عن بقية الجزئيات والبنى: الدولة والمجتمع، السلطة والشعب، الحكم والمعارضة، الثقافة والحرب، الاعلام والسلام. ولا يجوز اخيراً التفرغ لطرف من أطراف الاشكالية معزولا عن بقية الأطراف التي (قد) تكون على بعض الصواب، ولكنها مسؤولة عن (كُلّ) الخطأ من جانب الآخرين.

ومعنى ذلك أن نقد الفكر القومي يتجاوز نقد زكي الارسوزي وساطع الحصري وميشيل عفلق وعبد الله الريماوي ومنيف الرزاز الى نقد البنية الاجتماعية ـ الثقافية لهؤلاء الرواد، وأصول تجاربهم المأخوذة عن الوحدة الالمانية والوحدة الايطالية وفلسفة برجسون. ثم يمتد النقد الى جوهر الوحدة المصرية ـ السورية التي تنازل فيها الحزب القومي العربي عن الديموقراطية ارضاء للقيادة الناصرية، وتنازلت فيها القيادة الناصرية عن المضمون الاجتماعي للوحدة التي أمست في التحليل الأخير «حاصل نفيين» فكانت الوحدة الانفصالية، وسجلت عريضة تأييد الانفصال توقيعات دعاة ـ وبعضهم رواد ـ القومية العربية والوحدة. بل على هذا النقد أن يمتد الى التجليات السلطوية والطائفية والعرقية للحكم «القومي العربي»، وكيف تمرّغت العلمانية في الوحل، الى جانب الديموقراطية الذبيحة. ما علاقة هذه النتائج المأسوية الدامغة بالأصول العنصرية في الفكر والتجربة الاوروبيين اللذين نهل منهما الفكر القومي العربي؟ وما علاقة هذه النتائج بالعداء المضمر لليبرالية التي عرفتها علمانية الغرب الرأسمالي، والعداء المضمر للاشتراكية التي عرفتها علمانية الشرق الماركسي؟ وما علاقة ذلك ◁

◁ بالفجوة الواسعة بين الشعار اللامع الوحدوي الاشتراكي وبين الواقع غير الوحدوي، الدكتاتوري، الاستغلالي؟ هل لذلك علاقة بالانتماء الطبقي لقادة الأحزاب والحركات القومية العربية، أم أن له علاقة بوظيفة المثقف النخبوي في جهاز الحزب (القومي العربي) أو أجهزة الدولة (القومية العربية)؟ وهي الدولة التي لم تحقق الوحدة ولا الحرية ولا الاشتراكية، بل ذبحت الحريات الديموقراطية وخنقت العدل الاجتماعي تحت هذه الرايات.

لم يجب أحد في نقده للفكر القومي أو الدولة القومية على هذه التساؤلات، لأن قطاعاً من «الجيل» كان جزءاً لا يتجزأ من الوعي القطري، الاوتوثيوقراطي، للحزب والدولة.

ولا نقد للفكر القومي ينفصل عن نقد الفكر «الاشتراكي»، فكما أن الوحدة الانفصالية قامت على أسس غير مبدئية تبرر الاذعان للدكتاتورية، أسس براغماتية (ذرائعية) تنتفع من استبعاد «الآخر» سواء كان الآخر تيارا سياسياً أو قوى شعبية، فإن «الاشتراكية» المزعومة أقبلت وأدبرت على أسس غير مبدئية تبرر هي الاخرى الاجراءات الدكتاتورية، وتعبر عن احتياج انتهازي لصياغة التنمية التي لم تكن قط في أي وقت تنمية اشتراكية أو طموحة الى التحول الاشتراكي. وهكذا كانت «الاشتراكية الديموقراطية التعاونية» ثم «الاشتراكية العربية» وفي قول آخر «اشتراكية اسلامية» ـ وكلها منبثقة من واقعنا لا علاقة لها بفكر الآخر وتجاربه ـ الى «الاشتراكية العلمية» في الميثاق الوطني المصري، وهو استخدام لمصطلح متداول في غير مرماه الحقيقي ولا سياقه الطبيعي.. بل مجرد «لافتة» اخفت مقدمات الهزيمة. أين هو نقد الفكر «الاشتراكي» أو «التجربة الاشتراكية» التي تتناول ما هو أبعد من «البرجوازية الصغيرة»، تتناول الأصول والينابيع الدينية وشبه الدينية: عمر بن الخطاب، عمر بن عبد العزيز، أبو ذر الغفاري، الى آخر الرموز التي «تبرر» بعض الاجراءات الوطنية بفيض غامر من الايديولوجيات الثيوقراطية. ولما تناقضت هذه الاجراءات مع الغايات المعلنة للسلفية الراديكالية، لم يجرؤ النقد الموجه «للاشتراكيات العربية» ان يواجه الفكر الثيوقراطي في عرينه، وإنما التف من حوله ونازله فوق أرضه تحت رايات سلفية أخرى.



ما علاقة الفكر السلفي بالشعارات «الاشتراكية» للدولة الوطنية؟ ما علاقته من حيث البنية الايديولوجية «للثوار» والبنية الاقتصادية ـ الاجتماعية للسلطة؟ ومرة اخرى لم يقدم لنا نقد الفكر «الاشتراكي» جوابا.

لذلك لم يقل لنا أحد لماذا ضاعت العلمانية من كلا المشروعين: القومي والاشتراكي؟ ولا بد لأي مشروع جديد يحمل لواء الثورة الثقافية الشاملة من أن يتضمن الجواب من خلال النقد الجذري للنص المكتوب والنص المكبوت والنص الذي تحقق وانهزم.

ولا بد لأي مشروع جديد يحمل لواء هذه الثورة من أن يطرح السؤال الذي غاب عن الخطاب النقدي المعاصر، حول الليبرالية العربية. هل عرفنا الليبرالية أصلاً، أين ومتى وكيف؟ ان الفكر القومي يفترض أن العلمانية من البنود الاساسية لجدول أعماله، والفكر الاشتراكي يفترض أن العلمانية بالنسبة إليه كالروح في الجسد. وقد ثبت بطلان هذه الدعاوى في التطبيقات العربية، فماذا عن الليبرالية التي لا تكتسب دلالتها فضلا عن مشروعيتها إلا اذا كانت العلمانية عمودها الفقري؟ دولة الاقتصاد الحر تفصل الدين عن الدولة تلقائياً. ولكن الذي حدث في بلادنا أن الليبرالية الاقتصادية قد عاشت غالباً بمعزل عن توأمها الليبرالية السياسية، وأنها قد عاشت عمرها في ظل الاستعمار القديم أو الجديد، وأنها عاشت أحيانا في ظل نظام ثيوقراطي (الملكية المطلقة الوراثية التي تنسب نفسها الى آل البيت). وهكذا، فإن التشوه الذي أصاب أشباه وأشباح البرجوازيات العربية الممسوخة بدءاً من مجتمعاتها المستقرة المتطورة وانتهاء بمجتمعات النفط التي ازدادت تشوهاً قد أصاب الليبرالية بالهزال والكساح، حتى الليبرالية الاقتصادية أقعدها عن الحركة حين قتل مبكراً رديفها السياسي (التعددية الحزبية والاعلام الحر) ومنع أية بذور علمانية من التطور والتبلور والفعالية، بغزل "نسيج الاقتصادي الاجتماعي السياسي للدولة والمجتمع من خيوط السلطة الدينية سواء كانت خيوط النص أو علماء الدين أو العائلة المالكة أو الجنرالات، أو هؤلاء جميعا.

لم يطرح أحد السؤال الليبرالي بعد.

لذلك كان لا بد في تقديم أي مشروع جديد للثورة الثقافية الشاملة من اعادة طرح الأسئلة القديمة والجديدة والمنسية والمؤجلة، عبر جيل ورؤيا يقفان بمواجهة الاطروحات السابقة للدولة الوطنية و «نقادها». لا يقفان بالقرب ولا في حالة تواز، وإنما في المواجهة. ومن النقد الجذري سوف نتقدم قليلا الى الأمام، بعيداً عن الصور المأسوية لهزيمة الشعارات القومية والاشتراكية والليبرالية، فكما أن بعضاً من المع رموز الفكر الوحدوي تركوا توقيعاتهم للتاريخ على عريضة الانفصال، كذلك فإن بعضاً من ألمع رموز الخطاب النقدي العربي المعاصر قد تحولوا الى الانتماءات الطائفية أو العنصرية أو السلفية التي عاشوا أينع سنوات أعمارهم وحققوا ذواتهم واكتسبوا مكانتهم في تاريخنا الثقافي من خلال «نصوصهم» النّاقدة لهذه الانتماءات. هذا النكوص أو الارتداد، بالرغم من مأسويته، فإنه يكشف الأصل البعيد لتقدمهم الجزئي المبتسر المشوه، وأسباب قصوره وهزيمته.

بعد هذا الحرث العميق للأرض التي نمضي فوقها، علينا ان نواجه ذاتنا ـ هويتنا القومية. وقد تعرضت هذه الهوية لاضطراب شديد في موازاة المدّ السلفي، حيث ساد الاعتقاد بأن الاممية الدينية هي البديل الشرعي للانتماء القومي، وان العلمانية تبعاً لذلك بدعة غربية ملحدة مضادة للاسلام. لذلك كانت نقطة الانطلاق الأولى في أي مشروع للثورة الثقافية الشاملة، هي الذات الثقافية ـ الحضارية (= الهوية القومية). هذه النقطة تتكون من خصوصيتين، الأولى هي القومية العربية، والثانية هي تعريب الأقطار المفتوحة.

أما الخصوصية الأولى فتتمثل في أن الاسلام كان ايديولوجية التوحيد القومي الأولى بين الشعوب والقبائل والعشائر حين تكونت منها نواة الأمة العربية التي امتدت جغرافيا وبشريا من المحيط الى الخليج، بينما بقيت شعوب اعتنقت الاسلام في روابطها القومية المغايرة، القديمة والسابقة على الاسلام، والتالية له في الوقت نفسه. وقد تعرضت الأمة العربية لانقلابات متعددة من داخلها ومن خارجها استهدفت وحدتها السياسية في دولة واحدة. ولكن الاسلام ظل عنصراً ثقافياً حضارياً قائماً بالرغم من التمزق السياسي. وقد تمكنت المسيحية العربية باستقلالها عن الكنيسة الغربية من أن تثبت أهليتها وضرورتها لأن تكون عنصراً ثانياً يقوم في البنية القومية بدور المصل الواقي من الطائفية وهمزة الوصل بين التاريخ والمجتمع المتعدد وأحد أعمدة التوازن.

وقد تكونت الأمة العربية من أعراق وأديان ومذاهب وبيئات مختلفة، فأضحت هذه النشأة التاريخية ميلاداً حضارياً يفرض التنوع في إطار الوحدة كمدخل للانتماء الى هذه الأمة. لذلك، فان التعددية الثقافية والحضارية جزء لا ينفصل عن البنية الأساسية للأمة العربية وهي التعددية التي تدعم وحدة هذه الأمة إذا حضرت الصيغة الديموقراطية، أما إذا غابت فإن التعددية تفضي إلى الانقسام والتشرذم. والاصول العرقية والدينية والمذهبية المختلفة لا تلتقي إلا في إطار النِّدية والتكافؤ والمساواة في الحوار وصنع القرار. انه الاعتراف المسبق باختلاف الأصول وتعدد الاجتهادات وتنوع المصالح. هكذا تصبح العدالة الاجتماعية تخطيطاً اقتصادياً وسياسياً للديموقراطية، يبتعد كلياً عن ثباتية أية سلطة للنص أو المؤسسة أو الزمن. ليس من عصر ذهبي ولا من نص مقدس ولا من مؤسسة ذات حق الهي

في التأويل أو التشريع. علاقات التوازن الاجتماعي، ومؤشرات التغيير، بما يعنيه ذلك من قوى انتاجية وعلاقات انتاج، هو الذي يُشرِّع ويقرر دون أية مرجعية للآخر في الزمان (السلف الصالح) أو في المكان (الغرب). المرجعية الوحيدة ذات الشرعية هي مصالح المنتجين وتحديد قوى الانتاج في طريق التقدم.

ومن هنا، فالانصهار القومي التدريجي برفقة الاستيعاب العميق لمنجزات الحضارات السابقة على الاسلام والتالية له يفتح الطريق أمام الابداعات الفلسفية والمنجزات العلمية بواسطة القطيعة المعرفية مع الماضي والمشروطة بالتواصل مع الحاضر. على هذا النحو يكتسب «تعريب الأقطار المفتوحة» مدلوله الحضاري العميق، فلا تتناقض الوطنيات المصرية أو السورية أو المغربية أو اليمنية أو العراقية مع الذات ـ الهوية القومية العربية، طالما أن هذه الهوية ترث الحضارات الوطنية وتُسلِّم ضمنا بخصائصها النوعية المستقلة. حينئذ تقف هذه الوطنيات بمواجهة الدولة القطرية التي آلت ـ بالتفتت العرقي الطائفي ـ إلى إنتهاء. ولم يعد أمامنا موضوعياً، سوى التحول السريع الى دويلات قبلية أو مذهبية أو اثنية، أو التحول الى الدولة القومية. فالحالة القطرية كانت مرحلة وسطية تناسبت طردياً وعكسياً مع النشأة الاجتماعية لأشباه وأشباح البرجوازيات المشوهة الممسوخة الانفصالية ـ رغم أية شعارات ـ في ظل الاحتلال المباشر أو التبعية. وبسقوط معادلة النهضة التوفيقية التي كانت عماد القطريات الوسيطة، لم يعد هناك سوى الانفراط المحتم تحت راية الأممية الدينية، أو التوحد القومي تحت راية الديموقراطية. هكذا تصبح العلمانية نسقاً يكتمل ببقية عناصر الثورة الثقافية الشاملة، ويغيب بغياب أي عنصر آخر. انها المعرفة العضوية وليست ثقافة النخبة، فحيث لا تعارض بين الوطنية والقومية ولا تناقض بين عناصر التكوين القومي ومن بينها الاسلام العربي والمسيحية الشرقية، لا يكون ثمة عارض بين العلمانية والايمان الديني دون توظيف لهذا الايمان في بنيان الدولة ومؤسساتها التشريعية والتنفيذية. هذا الإيمان أيضاً يطبع الذاتية الثقافية والهوية القومية بأحد ملامح بصمتها دون تمييز بين المؤمنين وغير المؤمنين، ودون تمييز بين المؤمنين وبعضهم البعض. ولا ضمان لذلك بغير ابداع الصيغة الديموقراطية التي تجعل من العلمانية قيمة معيارية يحتكم إليها الجميع على اختلاف أديانهم أو اتجاهاتهم السياسية.

ولا إبداع للصيغة الديموقراطية الجديدة بغير الاسقاط النهائي لرواسب التوفيق بين المتناقضات، واستبدالها بأدوات «التركيب» بين مختلف عناصر الثورة الثقافية الشاملة. وإذا كانت الذات ـ الهوية القومية بكافة مقوماتها هي نقطة الانطلاق، فان «العالم» بكافة مكوناته هو بنية الاتساق. لسنا هنا بازاء ثنائية جديدة. وإنما نحن بصدد منظومة معرفية تعتمد على ثلاثة اطراف.

أولها وحدة التراث الانساني. لن يفيدنا من جديد «الانتقاء» من تراثنا الديني و«الانتقاء» من منجزات الغرب، فهذه الانتقائية تمهد للتوفيق الهشّ بين المتناقضات التي حبلت بها وولدتها البرجوازيات الممسوخة. والبديل هو أن التراث «حركة وعي» تتطلب اكتشاف قوانينها المضمرة في القيم والعادات والسلوك وأنماط الفكر. لسنا في حالة استدعاء للماضي، لأن التراث الذي نقصده هو التراث الحيّ فينا. ولسنا في حالة استحضار الايجابي ونفي السلبي من التراث، لأن التراث حاضر ولا يحتاج الى استحضار، ولأن فرز ما ندعوه إيجابياً عما ندعوه سلبياً مستحيل، وبالاضافة الى أن السلبية والايجابية قيم نسبية تختلف من زمن الى آخر ومن مكان إلى آخر ومن وعي إلى آخر ومن طبقة الى أخرى. والتراث في جميع أحواله بشري من صنع اسلافنا وأسلاف أسلافنا، ومن ثم فليس من مقدسات، فعبادة الماضي والانغماس في الغيبيات لا يضعان أيدينا على التراث، بل على الأوهام العنصرية. أما اكتشاف القوانين المضمرة في حركة التراث الحي داخلنا وخارجنا، فإنها تضع أيدينا على مفاتيح التاريخ لأبواب الحاضر الى المستقبل.

هذا التراث يتكون من البعد الاجتماعي الذي يصوغ التباينات بين الأفراد والجماعات والطبقات، ومن البعد الوطني أو القومي الذي يصوغ العقل الجمعي، ومن البعد الانساني الذي يجعلنا بالانتساب إليه ورثة شرعيين لمنجزات الحضارة البشرية كلها، وشركاء أصيلون في عطائها حتى اذا تخلفنا زمنا عن اللحاق بركبها الصاعد. هكذا تسقط دعاوى السلفية المعاصرة فيما تسميه بالغزو الثقافي، وما تدعو إليه من إنكفاء على الذات في أكفان الماضي. ان اكتشاف عالمية التراث الانساني جنباً الى جنب مع البعدين الاجتماعي والوطني، هو عملية الهدم والبناء اللازمة لوعينا بضرورة تحرير الدين من الدولة وتحرير المجتمع من الايديولوجيات الثيوقراطية المتراكمة من أقدم الأزمنة. لذلك كانت العلمانية المقترحة في الثورة الثقافية المقبلة أكثر شمولا من أن تكون مجرد تحرير سلطة الدولة من سطوة رجال الدين، بل هي الى جانب ذلك وغيره برنامج متعدد المراحل والجوانب والوسائل لتحرير البنية الاجتماعية ذاتها من السيطرة الثيوقراطية الموغلة في التخلف. الأمر يستدعي حربا ثقافية وإعلامية واسعة النطاق ضد الشعوذة والخرافات.

وهو البرنامج الذي تدعمه ـ الى جانب اليقين بوحدة التراث الانساني للحضارة المعاصرة ـ ثورة الاتصال والمعلومات التي يستحيل معها في المستقبل المنظور أن تتعامل وإياها كما تعاملنا مع تكنولوجيا الانقلاب الصناعي الأول والثاني، أي بمنطق براجماتي (ذرائعي) يُخضع الانتفاع العملي بالتكنولوجيا لتبريرات النص المقدس. لن يكون ذلك ممكنا، لأن آليات الثورة الالكترونية في الاتصال والمعلومات تصادر على هذه النفعية الانتهازية بقدرتها غير المحدودة على الاختراقات المعرفية لجدران الصمت والصوت. بل ان جانباً مهماً من تطورات اوروبا الشرقية الأخيرة يعود الفضل فيه الى ثورة المعلومات والاتصال التي لولاها لما أمكن لهذه التطورات أن تتخذ هذه الأشكال والمضامين والمعدلات. وهذا يقودنا الى النقطة الأخيرة في بنية لقائنا «بالعالم» الجديد. ذلك ان هذا العالم لم يعد هو الذي كان قائماً منذ ثلث أو نصف قرن. لقد تغيرت صورته ودلالاته ومحتواه، ولم يعد ممكنا لمن يريد الحياة أن يظل خارجه. ومن بين أكثر المتغيرات تفجيراً للأطر والقوالب المعرفية القديمة، هذه القوة الكاسحة لمبدأ حقوق الانسان. وهي الحقوق التي لا تميز بين البشر أمام القانون، وتضع أساليب القمع العنصري أو الاضطهاد الديني أو القهر الفكري والسياسي في مقام المحرمات. ولم يعد شعار «التدخل في الشؤون الداخلية» صالحا للحيلولة دون محاسبة الذين يهدرون حقوق الانسان باسم الحقوق الالهية أو الأعراف والتقاليد أو القيم الاجتماعية السائدة.

ولا مفر للعلمانية في هذه الحال من أن تكون همزة الوصل الرئيسية بين الذات القومية والعالم، فإذا شئنا السكنى الآمنة في هذا الكون أصبح الاستقلال القومي مشروطاً بالوعي الانساني ـ العالمي. وليس الوقوع تحت هيمنة جديدة للمركزية الغربية، وإنما انخراط في السياق الشامل للحضارة الحديثة. وهي الحضارة التي أصبح من المستحيل أن نكون عبئاً عليها أو مستهلكين لها دون انتاج ومشاركة حية في همومها واهتماماتها. والبحث عن علمانية جديدة للعالم الثالث عموماً، والوطن العربي خصوصاً، يبدأ من الوعي القومي بعالمنا المعاصر وعياً نقديا وشريكاً في صنع المستقبل البشري.

وليس من بطاقة إنتساب إلى هذا المستقبل، سوى المساهمة في «تركيب» عناصر الثورة الثقافية الشاملة، فهذا التركيب وحده هو الإبداع الحضاري. □

لا مفر للعلمانية من أن تكون همزة الوصل الرئيسية بين الذات القومية والعالم

الانتفاضة وسؤال الابداع

عبد الرحمن بسيسو

(١)

■ فتحت الانتفاضة الفلسطينية أبواب مستغلقات عديدة ، وكشفت كنه المزيد من الكوامن والظاهرات ، عرّت وجه الواقع المتردي الذي يعيش واقعنا العربي ، وسّعت فضاءها فأشرقت في الواقع مساحات غطاها العتم على امتداد مراحل وسنوات ، وإنبثقت من الذات الفلسطينية والعربية ، وفيها ، طاقات وإمكانات بدت ، للسياسيين النخبويين ، والمثقفين السلطويين ، غائباً يستحيل حضوره ، فكان حضوره فجرياً ، فياضاً بالألق ، ووهج الإنبعاث ، صاعقاً ومفاجئاً للذين إعتقدوا أن المسار قد أوغل في دهاليزهم المعدّة سلفاً ، وفي سراديبهم المظلمة تلك التي اعتقدوا ــ وحاولوا أن يسيّدوا ذلك الاعتقاد على ساحة الوعي الفلسطيني والعربي ــ ان الإنبلاج والنور الفجري لا يكون إلا في آخرها ، وأنه لن يأتي عبر الولوج في « المسار الآخر » المناقض لمسارهم السردابي الإظلامي المعتم ، المنطوي على وعد زائف بالنور والضوء ، طال انتظاره وما جاء .

الذهاب الى النور يقتضي عبور دروبه ، والحنين الى الفجر يقتضي إضاءة الأصابع لكي يغيب السرداب ، فالطريق الى النور الفجري لا يمر عبر سراديب لا تتصل إلا بسراديب ، بل يكون في ساحات الضوء ، يُوسّع مساحة الفضاء ، ويمتن جذور الحبال الصاعدة من ينبوع الأرض الى مشرق الشمس . ولم تكن الإنتفاضة بانبثاقها الفجري إلا خروجاً من السرداب ، وولوجاً يقينياً في حقل الفعل المتوهج بنار التضحية والبذل والفداء ، بدم الشهيد المنذور للوطن والناس ، وبجراح الإنسان والأرض ، تلك الطرية ، المفتوحة على الميلاد الجديد ، وبالأكف مقيدة بالأصفاد لا تكف عن نسج خارطة الوطن .

هذا التناقض بين مسارين : سردابي معتم يعد زيفاً بالضوء في آخره الذي طال إنتظار آخره ، وما جاء .. وطال الرحيل في متاهاته العتمة دون اكتشاف آخر له . ومسار فجري يصل ينبوع الأرض بمشرق الشمس ، يشعل الأصابع ، ويغذي فتيل القناديل بالدم ، وبالروح المشبعة بروح الفداء ، فيواصل الخطو في أرض البدايات الأولى للثورة الفلسطينية ، ويصلها بعمق ، وبكثافة حضور ، بجوهر النضال وكنهه الاشراقي الذي يبدأ من الضوء ويوغل فيه ، يوسّع دروبه ومساحاته ، ويؤكد إنبثاقه المتجدد في كل لحظة ، فتمحو الخطوات الواثقة مساحات العتم ، وتكسر جدران السراديب ، وتحيل ساحات النضال جميعاً الى فضاء واسع ، والى انهمار متواصل للنار والنور ، والى بدايات لا يحدّها منتهى ، تبدأ دائماً منذ لحظة الوصول .

التناقض بين المسارين ، والوعد الحتمي الكامن في جوهر الإنتفاضة ، وفعلها ، فتح السؤال الفلسطيني ، والعربي الشامل على أسئلة تبحث عن إجاباتها في شتى حقول الممارسة الانسانية ، النظرية والعملية ، وأخذ السؤال عن دور النشاط

عبد الرحمن بسيسو:
ناقد أدبي من فلسطين، نشر نتاجه النقدي في القصة والرواية في مجلات فلسطينية وعربية، ووضع كتاب «استلهام الينبوع. المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية».

الإنساني ــ الثوري في شتى مجالاته ، يرتسم عميقاً أمام كل فلسطيني وعربي له في القلب والعقل وحلم الحرية والاستقلال والتجدد ما يصله بالانتفاضة ، و بأهلها من أهله ، وما يدفعه الى التفتيش في أعماق ذاته ، وفي الآخرين ، عن دور ينهض به ، منفرداً أو مشاركاً ، أو كليهما معاً ، على طريق النور المفتوح على مشرق شمس لا تعرف الغياب ، ولا تعرف إلا تجديد إشراقها على نحو أكثر ألقاً ، وأسطع بهاء .

(٢)

ولا يجيء السؤال عن الإنتفاضة ودور الإبداع منفصلاً عن السؤال الفلسطيني والعربي الشامل ، ولا يجوز له أن ينفصل ، ولا يجيء منفصلاً عن الواقع الفلسطيني والعربي بحقوله العديدة ، و بتنوع مستو ياته ، قبل الإنتفاضة ، وفي أثنائها ، وبعدها ، ولا يجوز له أن ينفصل ، فلئن إمتلك هذا السؤال مغزى جديداً ، ومشروعية أعمق ، بعد « إندلاع الإنتفاضة » حيث كان من الكوامن التي جددت الإنتفاضة تفجرها فينا وفي واقعنا ، وإرتسم كعلامة إستفهام كبرى أمام كل مثقف ومبدع يتساءل ، و يبحث عن دور له في هذا « الاندلاع العظيم » ، فقد كان كمُون السؤال ، في ما قبل الإنتفاضة ، واحداً من العلامات الأكثر بروزاً ودلالة على تردي الواقع بأسره إلى قاع سرداب مُعتم بلا قرار ، إلى واقع غُيبت فيه الابداعات العظيمة ، وغيّب أصحابها وأسماؤهم في السراديب ، وغُيِّبت الأسئلة لكي لا تنفتح أبواب الاجابات .

(٣)

ومن هنا ، لا يجوز إطلاقاً ، وقد حضر السؤال بعد غياب ، و بعد معاناة مخاض عسير ، عاشه المبدعون ، وأهل « الاندلاع العظيم » أن تعتبر « ردات الفعل » و « الاستجابات السريعة » جواباً ينسجم مع سؤال الإنتفاضة من الابداع ، ذلك لأن هذا النوع من « الاستجابات » لا يلتقي على أي نحو كان مع الانتفاضة ، وفعلها ، وجوهر كنهها وعدها .

إن الكمية الهائلة من « الإبداعات » (١) التي إنهالت في الصحف اليومية ، والمجلات الأسبوعية ، ومجلات الفن ــ بمعناه المبتذل ــ والمطبوعات التي تريد أن تقول كل شيء فلا تقول شيئاً ، وتلك التي لا تملك صبارة إدعاء أنها تقول أي شيء ، ومحطات التليفزيون ، و « أخشاب » المسرح ، وغيرها من مسارح الإبداعات وحقولها ، تلك المسكونة بتوظيف مضاعف (٢) لايديولوجيا التبرير والتلفيق ، وتعميم السكوت والرضا بالحال .

هذه الكمية الهائلة من « الإبداعات » لم تكن ــ في أغلبها الأعم ــ إلا تسلقاً على حبال الانتفاضة ، وسعياً يتناغم ، على نحو جدّ واضح وجلي ، مع الاستراتيجية الاعلانية ــ الاعلامية ــ الثقافية التي إنتهجتها ثقافة السفور الرجعي ، أو التقنّع الثوري ، لكي تلتف على هذا الاندلاع المفاجيء ، والمدهش في تصاعده وتواصله ، وتواجهه من حيث كونه جاء مغايراً للتوقعات المستقبلية المتصلة بما أعده أصحاب تلك الاستراتيجية من مشاريع أجوبة ومسارات عبور لسؤال مرحلة ما قبل الانتفاضة : فلسطينياً وعربياً .

وعلى هذا النحو ، نستطيع ، دون أدنى قدر من المجازفة العلمية ، أن ندخل الكم الأكبر من هذا الكم الهائل من « الإبداعات » في إطار تلك الاستراتيجية التي تخدم بالضرورة ، أهداف واضعيها ، وأغراضهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ... الخ .. والتي تتناقض مع أهداف الانتفاضة و برنامجها .

واستناداً الى هذا الفهم تتحدد اجابتنا من السؤال : لماذا تراجع المبدعون عن الاهتمام بالانتفاضة ؟ وتتكشف حقيقة الأمر عن إهتمام زائف ، يناقض الاهتمام الذي تريده الانتفاضة ، ونسعى إليه كمشققين مستنيرين ــ في الحد الأدنى ــ وكأبناء أمة تكتب تاريخها بالناس والحجارة ، و بالروح ، لكي تبدأ جنتها فوق أرضها . فالابداع الذي فجّر الانتفاضة ، والابداع الذي تريده الانتفاضة مواكباً لها كحالة إبداعية ، لا يمكن أن يكون هو ذلك الذي إنهمر كالسيل ، ثم توقف أو كاد ، وكأن « فيالق الابداع » قد تلقت أمر قيادتها لتكمن في كهوفها من جديد .

هذا النوع من التراجع لا يمثل أية أهمية بالنسبة إلينا ، وللإبداع الذي نريد ، إلا بالقدر أن يمكننا شرحه وتفسيره من فهم طبيعة تلك الاستراتيجية ، فقد حدث تراجع بالفعل ، ولكنه لم يكن تراجعنا ، وحدث في البدء انهيار ، لم نكن نحن أصحابه ، ومن المؤكد أن الإنتفاضة التي كانت سبباً لردات فعل ، واستجابات سريعة مسكونة بأغراضها ، حيث نظر للإنتفاضة وكأنها إندلاع لا يملك مقومات الاستمرار : هبة ، قفزة في الهواء ، أو موجة يسهل ركوبها ، أو جلد طريدة يستخدم في حياكة قناع جديد ، هي نفسها ، بفعل فعلها وتجذرها ، واستمرارها ، وتواصلها الواعد بالمزيد من التواصل النوعي ، السبب في تراجع إبداعات ردات الفعل ، والاستجابات السريعة .

إن الابداع الفني والأدبي ذا القيمة الجمالية والمعرفية ، والذي يمتلك حق الانتماء الى حقل الابداع ، يقوم على وحدة ضرورية بين المبدع وإنتاجه وهي وحدة إن لم تكن متوفرة ، فهي طموح يسعى المبدع الأصيل الى تحقيقه ، ومثال يتطلع إليه ، وذلك استناداً الى الوحدة الضرورية بين الوعي والفعل بدءاً من أبسط مستوى للادراك ، وصولاً الى الأشكال الأكثر تعقيداً في الفكر النظري ، « ففي الوقت الذي يؤثر فيه الوعي على السلوك ، يؤثر السلوك أيضاً في اتجاه معاكس على الوعي ، و يشكل أنماط الحياة الثقافية والعاطفية » (٣) .

إن الكاتب الذي يقوم نشاطه السياسي والعملي ، وممارساته اليومية ، على مفاهيم ــ جمعية ، لا بد أن يكون ــ في الأغلب ــ عمله الأدبي رجعياً في جوهره (٤) ، ولئن إرتدى قناع التقدم ، وتزيّا بزي تقدمي ، فإن الأمر يكون أشد شبهة ، وأدعى للاهتمام بالعمل الأدبي ، والكشف عن جوهر محمولاته .

ومجدداً نقول : إن أغلب « إبداعات » ردات الفعل ، والاستجابات السريعة لا تستجيب إلا لمنطق ، ولجوهر المفاهيم ، التي تقوم عليها الممارسة العملية ــ السياسية لكتابها من جهة ، ولآلية عمل الاستراتيجية الاعلانية ــ الاعلامية ــ

١. نستخدم المصطلح بين قوسين للدلالة على خروج هذه الابداعات من حقل «الابداع» بمعناه الفني الحقيقي، وكاشارة الى تهافت اسناد المصطلح لأعمال متهافتة كما يجري الآن في الكتابات الصحافية السائدة.

٢. لمزيد من التعمق في ذلك راجع: د. محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصرة، دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ومنه: «ان الايديولوجي في التراث العربي الاسلامي، وفي الفكر الأوروبي الحديث والمعاصر يقوم بالنسبة للايديولوجية العربية المعاصر مقام المادة المعرفية من جعلها ذات طابع ايديولوجي مضاعف وتوظيف ايديولوجي للايديولوجيا». ص ١٨٣

٣. انظر في ذلك «اطروحات ماركس عن نورباخ»، وراجع جان بياجي في مسألة «طابع الفكر الاجرائي». ويدخل في ذلك مقولة باسكال: «صل وستؤمن»، وأيضا، وقبلا: منهج العبادات في الأديان.. حيث يقوم الايمان على ممارسة الشعائر، ويتقوى بها.

٤. لا نوظف المقولة على اطلاقها، وندرك وجود استثناءات نادرة، مرجعها ان أي انتصار للنيات الواعية للمؤلف مميت للعمل الابداعي، وان من الممكن ان يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النيات الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها ويحب العالم الذي يخلقه». ان مقال بلزاك الشهير في هذا المجال. راجع: إرنست فيشر: ضرورة الفن، وراجع ايضا: لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد برادة، مقالة ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الابحاث العربية، الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤، من ص ١٣ الى ص ٣٢. ومنها المقتبس السابق أعلاه ص ١٧.

◁

الثقافية الرجعية السافرة ، وللثورية المقنعة ، ولطبيعة أغراضها وأهدافها من جهة أخرى . وهي في أحسن الأحوال ، تدخل حقل الاعلام المواكب للانتفاضة ، الناقل لوقائعها ، بهدف تحقيق أغراض آنية ، دون أن تمتلك ، وهي لا تدعي ذلك ، مقومات الرسوخ في حقل الابداع .

(٤)

و يتأكد هذا القول ، و يتجدد ، ويخرج من دائرة اشتباه الاطلاق والتعميم حين نتعامل مع « النصوص »(٥) ذاتها ، دون أدنى اعتبار ، في بدء التعامل ، للجوانب السوسيولوجية المتصلة بصاحب النص . فمن الملاحظ أن تلك « الابداعات » ــ ما عدا استثناءات نادرة تخرج عن هذا الاطار ــ لا تنطوي على أية قيمة جمالية تؤمن لها البقاء في حقل الابداع الأدبي والفني ، ومرد ذلك الى أن صلة هذه النصوص بالانتفاضة ، بـ « الفعل المحرِّك ، بتلك الديناميكية التي تحرك علاقة الكاتب بموضوع الكتابة » والتي هي شرط ضروري من شروط الابداع ، اتسمت في تلك النصوص بالسطحية ، وآلية النقل ، ويمكن أن نوجز ــ الآن على الأقل ــ تجليات هذا الأمر في ملمحين اثنين :

أولهما : استعادة وتكرار الأفكار والمفاهيم السابقة ، كمفاهيم « معطاة قبلياً » نقلت جاهزة الى النصوص التي تعاملت مع « الفضاء الفكري للانتفاضة » دون أدنى فهم لفضائها ، فأنتجت أعمالاً متهافتة ، ومتناقضة ، وضارة ، حيث فُهمت الانتفاضة في هذه النصوص من خلال الاستعادة السطحية للمفاهيم : للأسطورة والتراث والماضي ، والماضي القريب ، فالكاتب الذي يعيش الماضي من جهة « أيام العرب ، الفتوحات الاسلامية ، الغزو الصليبي ... » و يعيش الأسطورة : قابيل وهابيل ، ديفيد وجوليات .... والتراث الشعبي والسير الشعبية ، وملاحم البطولات القومية الماضية ، والمبتعد والبعد ــ ليس بالمعنى الجسدي ــ عن الحاضر وتحولاته ، ومجرى حركته الاجتماعية ، وعن الانتفاضة كحالة ثورية إبداعية موارة بالحركة خلقت عبر استمرارها وتصاعدها « قانونها الخاص » لا يستطيع أن يستلهم هذا القانون ، ولا يتمكن بالتالي من « الكشف عن الجوهر الكامن وراء الظواهر » ، أو تقديم العام والجوهري من خلال واقع محدد مخصوص شديد الخصوصية ، ومن هنا ، نجد أن تلك « الابداعات » سقطت على المستويين الفكري والفني ، فذهبت الى التعميم ، والى اجترار الأفكار والمفاهيم المسبقة ، المصاغة قبلياً ، فانفصل مبناها عن معناها ، و بدا الأمر من الناحية الفكرية : إغراقاً عقيماً في أيديولوجية عربية لها سمات الصياغة القبلية ، ومن الناحية الفنية : إسقاطاً للواقع كما يرتسم في مخيلة كاتب بعيد عن الواقع ــ ليس بالمعنى الجسدي ــ يعايش الماضي ولا يعيش الحاضر ، فلا يفهم هذا ولا ذاك ، وحتى لو إنطوى الأمر على نية طيبة ، فإن الأدوات الفنية المستمدة أيضاً من الماضي وحده ، تعجز عن نقل الواقع الجديد الى الفن ، بل يجري تزييف الواقع في الفن ، فلا نقع في النص على أي من كليهما . وإذا كنا ، في مجال النقد الأدبي والفني ، لا نتعامل ــ أو لا ينبغي لنا ذلك ــ مع نيات الكاتب ، ومقاصده الواعية ، بقدر ما نتعامل مع النص ومحمولاته ، مع الصورة الفنية ودلالاتها وإيحاءاتها ، فإننا نجد أن كتاب الاستجابة السريعة ، من أصحاب النيات الطيبة ، أو تلك المنطوية توجهاتهم على هدف غير حميد ، قد أخفقوا جميعاً في نقل « الواقع » الى الفن ، لسبب بسيط مؤداه : أنهم لم يتأملوا الواقع ، فلم يفهموه ، وهذا بدوره عائد الى طبيعة دور الكاتب المُعَدّ ، أو المُعدّ نفسه لمثل هذا النوع من « الاستجابات » التي لا تحمل أدنى قدر من الفعالية التنويرية ، فقد نظروا الى الواقع من منظور مقاصدهم الواعية المسبقة ، وأهدافهم المتقصدة ، فتناولوه من هذه الزاوية ، فانتصرت النيات وماتت الابداع .

ثانيهما ، يرتبط ، بما سبق ، الاستخدام المتقصد ، أو العشوائي للألفاظ والكلمات والجمل والعبارات المسكوكة التي تمجد الإنتفاضة ، وتنفخ في بالوناتها : الحجر ، الأسفلت ، الشارع ، الحارة ، الزقاق ، المخيم ، المعسكر ، القرية ، المدينة ، البلدة ، المعتقل ، السجن ، الأسير الجريح ، الشهيد ، الأم ، الأخت ، الزوجة ، الطفل ، الطفلة ، وكذلك الأفعال : انتفض ، ينتفض ، رمى يرمي ، سقط يسقط ، استشهد يستشهد ، مات يموت ، قهر يقهر .. يعتقل .. ينتهك .. الطهارة .. بوركت .

وقد جاء استخدام هذه الألفاظ ، وغيرها من العبارات المسكوكة ، التقليدية المتوارثة من زمن السير القبلية ، دون توظيف فني يتيح لها الاندغام في بقية النص ، بحيث أنك لو حذفتها لانتفت صلة النص بالانتفاضة وأهلها ، فقد جاءت محض « تزييف » يحاول أن يصل النص بواقع الإنتفاضة ، فلا يصله إلا بتزييف هذا الواقع ، على مستوى الابداع ، حيث لا يكاد القارىء ، وفي الأغلب السامع ــ حيث معظم هذه النصوص كتبت وفي ذهن كاتبها أكف السامعين ، ومنطق المناسبة ــ يصغي الى وقع النبض حتى تقع تلك الألفاظ ميتة بلا دلالة ، وذلك راجع الى ما ألمحنا إليه من إنعدام انتمائها الى البنية الفنية للنص ، والى أنها ــ كنتاج لذلك ــ لا تقدم في سياقاتها غير ضجيج التمجيد أو البكاء الزائفين .

لقد أصبح « الحجر » موضوعاً بذاته ، وأصبحت اللقطة بديلاً فنياً ، أو رمزاً للانتفاضة ، فعاد الكتاب الى القواميس ، وكتب الأساطير ، يفتشون عن دلالة ما للحجر ، فوقعوا على دلالات ، لا تتصل من قريب أو بعيد « بحجارة الإنتفاضة » ، وأخذوا ، في أحسن الحالات ، يصفون الحجر بالاخضرار ، و يفتقون من تلك السمة أفكاراً تتصل بدلالة الحجر ، حتى أصبح الأخير أكثر أهمية ، وقيمة من الانسان ، فنسبوا الانسان إليه ورفعوا يافطة « أطفال الحجارة » فأسندوا الأطفال الى الحجارة ، ولم يرد في أي نص إسناد الحجارة الى أيدي الأطفال وأكفهم المجرّحة ، فاستمد الأطفال ــ في هذه النصوص ــ قيمتهم من الأحجار .. أفليس قاتلاً لأ بسط معاني الانسانية ، والنبل ، هذا الاسناد الظالم ؟

إن الأطفال الفلسطينيين ، مثل كل الأطفال في هذا

٥. تم التعامل مع عدد من نصوص الاستجابة السريعة سواء التي يعايش مبدعوها الانتفاضة، بمعنى التواجد داخل الأرض المحتلة، أو التي جاءت من كتاب عرب وأجانب خارج الأرض المحتلة: راجع في هذا المجال صحف ومجلات المقاومة الفلسطينية، والصحف والمجلات العربية المتنوعة في الأشهر الخمسة الأولى من اندلاع الانتفاضة من ديسمبر ١٩٨٧ وحتى نهاية نيسان (ابريل) ١٩٨٨. وكتاب: «ان تكون هناك» منشورات مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى (سبتمبر) ١٩٨٨، والكتاب ينطوي على قيمة اعلامية اكثر من ان ينطوي على قيمة ابداعية، وله في هذا المجال أهميته الراهنة.

العالم ، ينتسبون الى « أم » و « أب » ، من رحم الأولى ، ومن صلب الأخير ولدوا ، وفوق تراب أرضهم المسيجة بالارهاب الصهيوني ربوا وتربوا وصلب عودهم ، وفهموا ، وانتفضوا ، وهم جميعاً الأم والأب والطفل ، ينتسبون الى « فلسطين » ، فلماذا لا يكون الاسناد الى الأم الكبرى ، ولماذا لا يكشف الكتاب عن الأسباب والعوامل الكامنة وراء اضطرار أبناء فلسطين جميعهم الى امتشاق الحجر ؟!

إن « الار بي جي » و « الحجر » ليسا إلا وسيلتين من الوسائل المتاحة من أجل استعادة الوطن : حراً مستقلاً سيداً ، وهما لا ينطو يان على أية قيمة في حال انتفاء دورهما ، وليس من شك أنه في اللحظة التي لم يكن فيها أمام الانسان الفلسطيني ، وليس الطفل فقط ، من وسيلة إلا الحجر ، إمتشقه أخضر ـ بالتأكيد ـ كوسيلة لهدف أخضر ـ فلماذا لا ينسب الأطفال ، والفلسطينيون المنتفضون جميعاً الى قيمة لا تفقد قيمتها ؟!

هذان الملمحان يختصران جملة من العناصر الفنية والفكرية التي جعلت إمكانية إعتبار إبداعات الاستجابة السريعة (٦) ، إبداعات ذات قيمة جمالية أو معرفية ، تتصل بوعد المستقبل ، وبالجوهر الذي ينطوي عليه « زمن الانتفاضة » إمكانية مستحيلة ، وهو الأمر الذي يجعلنا نسكت عن تكرار السؤال : لماذا تراجع الابداع عن مواكبة الانتفاضة ..؟!

ونكتفي الآن بجزء من الجواب يتصل بابداعات الاستجابة السريعة ، التي تراجعت لأنها لا تملك إمكانية الاستمرار ، ولا تعرف في مسار الحياة إلا التراجع ، تراجعت لأنها كالزبد لا تنفع الناس ، كالأشياء الزائفة والمعتمة جميعها لا بد أن تتراجع تحت وهج مشاعل الانتفاضة المتواصلة ، وإنتشار « عدواها » .

(٥)

و ينقلنا الأمر ، على مستوى البحث عن النصف الآخر لجواب الانتفاضة عن سؤالها ، على مستوى الابداع الأدبي والفني ، الى حقل آخر ، ومجالات أخر ، تغاير على نحو تام إبداعات الاستجابة السريعة وردات الفعل ، ذلك لأن كل نص إبداعي يريد أن يكون « جميلاً ونافعاً » في آن معاً ، وهو لا يكون إلا كذلك أولا يكون ، يحمل في أطوائه عنصري كل إبداع عظيم : الاستجابة والفعالية الجماليين ، فالفن بأبسط تعاريفه « عملية انسانية فحواها أن ينقل إنسان للآخرين ، واعياً ، مستعملاً إشارات خارجية معينة ، الأحاسيس التي عاشها ، فتنتقل عدواها إليهم ، فيعيشونها ويجربونها » (٧) . وإستناداً الى فكرتي « المعايشة » و « الوعي » في عملية الابداع الأدبي والفني ، يكون الأدب والفن « إعادة خلق فنية للواقع على اعتباره إمكانية ، ولهذا فإن أي شيء لا يمكن أن يكون في الواقع ، يكون مزيفاً في الأدب ، بكلمة أخرى ، إن أي شيء لا يمكن أن يوجد في الواقع لا يمكن أن يكون أدبياً » (٨) .

وهذا يوضح مفهوم الاستجابة الابداعية من ناحية ، كما أنه يفتح العملية الابداعية على عناصرها ، وعلى آفاق مجالها الحيوي ، فيضع مخيلة الفنان في علاقة عضوية حية ، مع جملة الحواس ومقومات النفس الانسانية ، و بخاصة مع العقل الذي لا بد منه لاتمام عملية تأمل الواقع ، وإدراكه جمالياً ، واكتشاف الجوهري فيه ، وفهمه ، ذلك الجوهري الكامن وراء الظواهر والذي لا غنى عنه لأي إبداع « جميل ونافع » ، ولا غنى عن تقديمه ، في النص الابداعي ، على نحو خصوصي ، شديد الخصوصية ، تحمل صوره وإشاراته « رؤية للعالم » تنبؤية ، مستقبلية ، فالفن العظيم مستقبلي بالضرورة ، تقدمي بالمعنى العميق للكلمة .

ومثل هذا النوع من الابداع ، أو على نحو أدق ، الابداع كما يقدم نفسه ونفهمه ، الذي ينطوي على عنصري : الاستجابة والفعالية الجماليين ، والذي يتوفر على منطقه الخاص ، عبر إلتحام داخلي لمجموعة الكائنات الحية داخله ، و يقدم من خلال هذا الالتحام والتجانس « رؤية للعالم » ، موجودة في الواقع ، أو هي في سبيلها الى الوجود ، تقدمية ، مستقبلية ، لا يمكن أن ينتجه فرد مستوحد ، يعيش تناقضاً وجودياً ، بالمعنى المازوشي أو الاورفيثي (٩) للكلمة ، تماماً كما لم يكن ممكناً أن يقدمه كتاب « الاستجابة السريعة » بما يتمثلونه ويمثلونه من مفاهيم وأهداف ، سبق إيضاحها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن أن يكون هذا الابداع نتاج كاتب يتعمق تعارضه مع المجتمع و يعيش حالة من المراوحة وفقدان الحسم والاستعداد لتقبل نتائج خيار مغادرة سراديبه لتبعية لقوى وسلط الجمود ، وأدواتها التنفيذية ، والانخراط في حقل قوى التغيير والمستقبل وفي حركة الصيرورة الاجتماعية ـ التاريخية .

وفي واقع الحال العربي عموماً ما يؤكد تعمق هذا التناقض بين الفرد والمجتمع ، بين المبدع وواقع الحال ، فقد تعمق ضعف إحساس الفرد العربي بقيمته وبذاته ، تلك التي لا تقوى الا في حالة الانخراط بالمجتمع ، والامتزاج بقواه الفاعلة المُغيّرة ، ولا يقع ذلك على نحو أكثر شمولية إلا في حال « وصول الواقع الى شكله الأكثر إكتمالاً ، أي عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاّقة ، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة ، فيمتزجان » (١٠) .

هذا الحال ، يتحقق الآن ، وعلى نحو بهي وجليل ، في فلسطين المحتلة ، مجسداً في الانتفاضة وفي التغيرات التي أحدثتها وتحدثها في بنية الانسان الفلسطيني ، والمجتمع الفلسطيني ، في الداخل ، وعلى نحو نوعي شامل ، وقد أغرى هذا الأمر كتاباً ونقاد عرب وفلسطينيين الى ترحيل الاجابة عن الابداع المواكب للانتفاضة الى « فلسطين المحتلة » ، محددين أنفسهم بالرقعة الجغرافية المتصلة بساحة الانتفاضة « الداخل » وبالمبدعين المتواجدين « هناك » المتصلين بها ، والذين يعيشونها ، و يعايشونها ، أو يساهمون فيها على نحو يومي (١١) .

وإذا كان هذا الموقف يلمح الى واقع التناقض بين الفرد العربي ومجتمعه على نحو عام ، فإنه يلمح أيضاً الى واقع التناقض بين الفرد ـ المبدع « المثقف العضوي » و بين القوى العربية ، و بعض القوى الفلسطينية في إطارها ، تلك التي عاشت وتعيش حالة من التقهقر والجمود ، جاءت الانتفاضة لكي تزيد من مساحات انكشافها ، وإدراكها ، وفهم أسباب تراجعاتها ، ولعل الغياب المأساوي لفكر فلسفي رصين ، ولمنهجية مفهومية ،

٦. لم نذهب الى تحديد نصوص بعينها، أو أسماء كتاب بعينهم، لسبب بسيط هو ان تناولا نقديا تفصيليا للنصوص قادنا الى اكتشاف هذين الملمحين، والمقال هنا يتصل بالجانب النظري الناهض على دراسة لنصوص الاستجابة السريعة بغرض الاجابة عن سؤال الانتفاضة والابداع.

٧. التعريف لتولستوي نقلا عن اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت ١٩٦١، ص ٢٩.

٨. بيلنسكي: الأعمال الكاملة المجلد الثامن ص ٢٣٤، نقلا عن كتاب أ. لافريتسكي: في سبيل الواقعية، ترجمة: د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص ٩٤.

٩. مثل يستخدم للدلالة على من يحصل، أو يريد الحصول على شيء تم ثم يضيعه لشدة لهفته عليه، وقد وقع في ذلك على مستوى الابداع المواكب للانتفاضة مبدعون فلسطينيون وعرب لهم في حقل الأصالة الابداعية رسوخ وجدارة.

١٠. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ١٩.

١١. نلمح هنا الى جملة المقالات التي تناولت المسألة، وعلى نحو أخص استفتاء مجلة «الهدف» بدءاً من العدد ٩٤٨. حيث نقرأ، تمثيلا وليس حصرا، ما يلي:
«ان الانتفاضة حدث يستطيع التعبير عنه بالدرجة الاولى هؤلاء الذين يعيشونه ويصنعونه..» د. محمود موعد، الهدف العدد ٩٤٩، ص ٤٤.

ولممارسة سياسية تنهض على ذلك ، يشكل السبب الأساس ، والناتج ايضاً ، في انعدام تمكن تلك القوى ، بحركاتها وأحزابها ومنظماتها ، من « احتضان الكلية الاجتماعية فضائياً وزمانياً (١٢) » وفي تحولها السريع الى « منظمات بيروقراطية ، جدّ قريبة من اليومي ، آفاقها جد مباشرة ، لا تتيح لها الالتقاء مع الرؤية الكلية التي يفترضها الفكر الفلسفي الحق » (١٣) ، والتي يتطلبها العمل الثوري الابداعي الرصين ، و يكشف واقع الحال ، وظواهره العديدة ، كيف غيّبت تلك المنظمات والأحزاب والحركات تفاعلها مع الجماهير ، لصالح تعاملها مع الأنظمة ، وكيف حكمت ، وتحكم صلتها بالجماهير التي ما زالت تعلقُ عليها وعد المستقبل : « علاقة بيروقراطية تمر عبر جملة من الوساطات المعقدة (١٤) » ، والى جانب المعوقات والعراقيل الكثيرة التي يضعها هذا الواقع في طريق التحول ، فإنه أيضاً ، في إطار ذلك وفي تساوق معه ، يجعل الابداع الأدبي صعباً ، و « يصبح الكاتب الحر ، غير المتحزب ، المستقل ، هو القادر على إبراز الفكر الجماعي ، أكثر من الكاتب المتحزب (١٥) » .

من هنا نستطيع أن نفهم ، على سبيل المثال ، ما يقوله و يكتبه الكاتب الكبير حنا مينة في اجابته عن سؤال الانتفاضة والابداع حيث يقول : الأهم والأكثر قدرة على العطاء والابداع ، مرجعه المبدعون في الداخل ، في قلب الانتفاضة ، هؤلاء الذين يعيشونها ، يتملونها ، يغمسون خبزهم في أدائها ، وفي وسعهم أن يدونوا أحداثها مذكرات وذكريات ، لا أوقع ولا أصدق ، لأنها وليدة تجربة ، لا حياكة ذهن (١٦) » .

إن هذا الترحيل ، أو ذاك الذي يرهن الاجابة بالغيب ، أو يعلقها على حائط الوقت بانتظار النضوج ، يكشف ، الى جانب ما سبق إيضاحه ، عن جملة من القياسات والاستنتاجات المخطئة القائمة على مقدمات مخطئة من أساسها ومن ذلك ، على سبيل التمثيل لا الحصر ، ما يلي :

أولا :

إن ربط إبداع الانتفاضة بتوقيت اندلاعها ، أو بالفترة اللاحقة به ، يوضح على نحو ساطع ، رؤية مخطئة ترى الابداع الانساني كانقطاعات غير موصولة ، ولا ترى ، بسبب ذلك ، في الابداع الفني والأدبي السابق للانتفاضة ، وفي النصوص التي تمثله خير تمثيل ، واحداً من العوامل الايجابية الكثيرة التي مهدت أرض الوعي الثوري ، فكانت بذلك عاملاً إيجابياً ضرورياً وفاعلاً في إعداد الانسان الفلسطيني ، لتفجير زمن الانتفاضة ، وهذا ما يقوله ، و يستدعيه ، و يؤكده ، منطق الحركة التاريخية وصيرورتها ، والتفاعلات الاجتماعية وتحولا تها ، وصلتها معاً ، وفي سياق موحد ، بمسارات الوعي الانساني وتفاعلا ته الجدلية بالمحيط و بالممارسة العملية ، وتحولا ته المتصلة بالمجالين الاجتماعي والتاريخي ، وصلتهما به .

ثانياً : إن ذلك يكشف عمق إحساس الذات العربية المبدعة بتناقضها مع المحيط ، واستمرار ذلك الاحساس ، بل تعمقه ، بعد اندلاع الانتفاضة ، وليس العكس ، فقد ولدت هذه المسألة لدى الذات المبدعة ، وهي ترى الى استمرار تردي الواقع حتى فيما بعد اندلاع الانتفاضة حالة من اليأس من إمكانية انبثاق حالة من « الاكتمال الاجتماعي » مشابهة للانتفاضة ، فانقسم العالم في رؤية الكاتب والفنان الى « هنا » و « هناك » ، واستناداً الى ذلك ، وحيث أن الانتفاضة اندلعت « هناك » فلا بد أن يأتي إبداعها ، ونصوص إبداعها من « هناك » ، وهذا ينسجم مع قياس خطاطي مسطح يقوم على شيء يستقر في آخر الذهن ، ولا يبين ، أو يسكت عنه ، ومفاده أن الانتفاضة قد اندلعت « هناك » في فلسطين المحتلة ، منتشلة الحالة ، والقضية الفلسطينية من الجمود الذي أوصلتها اليه أسباب عديدة ، لا مجال هنا لذكرها ، وكاشفة عن حالة التردي العربي ، ومؤشرة في الوقت نفسه الى امكانية اندلاع انتفاضة « هنا » كما اندلعت « هناك » ، ولكن اليأس من هذه الامكانية الأخيرة ، وهو دال في حد ذاته على المدى الذي بلغه الواقع في ترديه نحو قاع من الانحطاط بلا قرار ، أفقد المبدعين والمثقفين « هنا » جرأة التصدي للقول بإمكانية أن ينبثق إبداع الانتفاضة المواكب من « هناك » ومن « هنا » أيضاً .

وإذ يقوم هذه المواقف على « ردة فعل » وعلى فهم مغلوط للواقع لا يرى فيه ، في العمق منه ، إمكانيات غنية يختزنها ، و يفجرها الناس ، تماماً كما حدث في فلسطين المحتلة التي ترزح تحت نير احتلال أشد سواداً من السواد نفسه ، فإنه ينطوي ، من جانب آخر على نوع من المازوشية ، من تعذيب الذات ــ على سبيل التطهر ــ وعلى ضعف ثقة مضاعف في « الذات المبدعة » هنا ، وليس فقط يأساً من الواقع الذي تعيش .

هذا اضافة الى أن ذلك الترصيد ، وتلك الرؤية ، تكشف عن فهم مغلوط للابداع وطبيعته من جهة ، ولمجاله الحيوي من جهة أخرى ، فالابداع الفني ليس متناولاً اخبارياً ، أو تحقيقاً ميدانياً ، وليس « مذكرات وذكريات » ، كما أنه ليس مسرحية تعد على عجل ، أو قصيدة تتسلق حبال الانتفاضة لتحتل مساحة في صحيفة أو مجلة ، أو قصة تسرد حدثاً ، سبق لكاتبها ، مثل قارئها ، أن أصغى إليه في محطة اذاعية أو قرأه في صحيفة يومية ، إن الابداع ، بايجاز ، هو ما يغاير ذلك كله ، ويخالفه .

كما أن المجال الحيوي للابداع لا يتحدد بالمحيط الجغرافي الاجتماعي الذي يعيش فيه الكاتب و يعايشه فقط ، إن هذا المحيط لا يمكن أن يكون وحده مصدر ومجال رؤية الكاتب للعالم ، ولا مصدر ومجال أدوات الكاتب الفنية ، إن المجال الحيوي للابداع العظيم واسع سعة الكون ، عميق عمق نهر الحياة ، متواصل وملتحم كتواصل الحضارة والابداعات الانسانية والفنية العظيمة للانسانية بأسرها ، إن الكاتب المبدع ينطلق من محيطه و واقعه لكي يحتضن العالم ، والانسانية النبيلة بأسرها .

سيكون من غير المتاح إذن ، أن نتوخى الابداع الأصيل الدائم للانتفاضة ، والمطابق لجوهرها ، عند كتاب الاستجابة السريعة ، مهما كانت اتجاهاتهم الفكرية ، وممارساتهم السياسية ، والمجتمعية ، سواء أكانوا من أصحاب النيات الطيبة ، أو غير الحميدة ، وسيكون مناقضاً لمعنى الابداع ،

١٢. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٣.
١٣. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٣.
١٤. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٢.
١٥. لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص ٢٢.
١٦. مجلة «الهدف»، العدد ٩٥٠ ص ٤٧.

ومحدداً ــ بتعسف ــ لمجاله الحيوي ، ومخالفاً لطبيعة التطور الفني للأنواع الأدبية ولقانونه الداخلي المتوفر على قدر كبير من الاستقلالية ، أن ننتظر إبداع الانتفاضة : فنها وأدبها ، وثقافتها عموماً ، ومن بينها تلك النصوص المواكبة للانتفاضة ، والناهضة معها ، و بها ، والمستمرة في الزمن ، لكي تأتينا من الأرض المحتلة وحدها ، ومن المبدعين الفلسطينيين الموجودين هناك وحدهم .

(٦)

إن ثقافة الانتفاضة ، ونصوصها الابداعية الأصيلة وجدت قبل اندلاع الانتفاضة ، مستكنهة قدرومها ، معبرة عن أقصى طاقات الوعي الممكن ، وكاشفة بعمق عن امكانيات الواقع الكامنة في العمق ، فساهمت بذلك في صياغتها ، وفي انبثاق زمنها وفضائها (١٧) ، وهي موجودة معها داخل فلسطين المحتلة وخارجها ، وعلى امتداد مساحاتها الموجودة حيثما وجد الانسان المتطلع الى فضاء الحرية والاستقلال والكرامة ، وحيثما وجد المبدع المستكنه جوهر الأشياء ، المدرك لقانون الصيرورة التاريخية والاجتماعية ، والمنحاز الى الانسان ، والمستقبل (١٨) .

وإذا كنا ننظر الى الانتفاضة الفلسطينية كفكر ابداعي ، وتجسيد يملك سمات الابتكار ، و يوظف أبسط الوسائل لانجاز أسمى الغايات ، فإننا لا ننظر اليها بوصفها « انقطاعاً » أو « نبتاً مفاجئاً » ، بل ندرك تماماً أنها استمرار ومواصلة للمسار المضيء للثورة الفلسطينية ، وللقوى العربية التقدمية ، فهي تنهض على الرصيد الهائل للنضالات ، والانجازات ، التي تراكم رصيدها الثوري على امتداد ما يزيد على السبعين عاماً ، وعلى هذا النحو نرى في « فكر الانتفاضة » وفي التجسيد الحيوي لهذا الفكر عبر الممارسة الميدانية : مدنياً وسياسياً ، استمراراً وناتجاً في آن معاً للفكر الثوري والاستشرافي الذي أنتجه واقع النضال والتحول ، و بثه في عالمنا مبدعون ومفكرون ومناضلون فلسطينيون وعرب ومن أمم شتى على امتداد تاريخنا المعاصر ، قبل انطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة وفي أثنائها ، قبل الانتفاضة وفي أثنائها .

إنهم إذن المناضلون والمفكرون والمبدعون والمثقفون العضويون وحدهم من يستطيع أن يبدع الفكر السياسي ، والاجتماعي ، والفلسفي ، والأدبي ، والفني ، وأن يقدم النصوص الابداعية الأدبية ، والأعمال الفنية ، المطابقة لروح الانتفاضة ، وجوهر كنهها ، وقانون صيرورتها . وما كان لهم أن يفعلوا ذلك ، وأن يواصلوا فعله ، لولا أنهم استوعبوا روح العصر ، واكتشفوا بصفاء بصر و بصيرة ، و بالتزام عميق بالانسان والحياة ، جواب سؤاله .. أفادوا من معطياته فأسهموا في دفع الحركة الاجتماعية والوطنية على طريق النضال الثوري الشاق الملتزم بالانسان وقضاياه تلك التي عاشوها و يعايشونها في سطوع وبهاء ، وألم عظيم ، فهم أصحاب قضية عنها يدافعون ، ويموتون ، ومن أجلها يكرسون أبدهم وفنهم ، مبدعون خلاقون ، يرفضون التقوقب والقالبية ، مغامرون يتجاوزون السائد ، ويخالفون المألوف ، مبتكرون ، عالمون بالمجتمع ، وعلى دراية ومعرفة بالواقع الذي يغيرونه ، استشرافيون يرون الى المستقبل ، همهم البحث الدائم عن الحقيقة ، منحازون الى الانسان ، والى التقدم ، يزرعون التغيير في كل أرض ، و يبدأون دائماً منذ لحظة الوصول ، مسكونون بأسئلة العصر والزمن فلا يكفون عن البحث عن اجاباتها ، فما أن يجدوا اجابة لسؤال حتى يباشروا البحث عن اجابة لسؤال جديد (١٩) .

إن واحدة من الفرضيات الأساسية لسوسيولوجيا الأدب ، وللبنيوية التكوينية ، تقوم على القول بأن « كل سلوك انساني هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة ، ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل (٢٠) » وإذ نحن نعتقد أن هذه الفرضية الأساسية تتوفر على تمام صوابها حين تدرك « الاستثناءات الممكنة » وتقرر بأنه « ليس من اللازم أن يكون الجواب المقدم دالاً في كل حالة فردية » فإننا نعتقد أن الجواب يكون دالاً ، بالمعنى الابداعي ، التقدمي الاستشرافي ، حين يتوفر العمل على رؤية للعالم ، أي على وجهة نظر موحدة وملتحمة حول مجموع الواقع ، رؤية موجودة في الواقع ، أو هي في سبيلها الى الوجود ، وليس بالضرورة أن يكون المحيط الاجتماعي للكاتب هو وحده مجالها الحيوي .

إن الأعمال الابداعية الأصيلة المتوفرة على عنصري الاستجابة الجمالية ، والفعالية تنهض دائما على رؤية للعالم ، يمكن اكتشافها ، والوصول اليها ، وفهم دلالتها الموضوعية التي يبثها العمل عبر ذلك التلاحم والانسجام الداخلي بين المفاهيم والكائنات الحية التي يتكون منها العمل ، فـ « هذا الالتحام يجعل تلك المفاهيم والكائنات تؤلف كليات يمكن لأجزائها أن يفهم بعضها انطلاقاً من البعض الآخر و بخاصة انطلاقاً من بنية الكل » (٢٢) .

والكاتب المبدع ، تأسيساً على ما سبق ، هو الذي يكون عمله متماسكاً وملتحماً ، تنتفي خطورة سقوطه في الجزئية ذات القيمة الذاتية المحض حين يتأسس على رؤية كلية ، تتشكل من خلال موضوع ذي صبغة اجتماعية ، وتجيب عن سؤال « الكل الاجتماعي » من خلال تناول فني إبداعي يبتعد عن التصورات المجردة . فيكون بذلك عميقاً في المعنى وفي المبنى أيضاً ، بتواشج وتلاحم وانسجام .

إن الكتاب المبدعين ، والأعمال الابداعية الأصيلة التي أنتجوها ، و ينتجونها ، تأسيساً للانتفاضة ، أو مواكبة لها ، أو تفجيراً ثرّاً لصيرورتها نحو إنجاز هدفها الذي لا يعرف أن يكون أخيراً ، قد حازوا ، وحازت أعمالهم ، وستحوز الآن ، وفي المستقبل ، على أصالة استثنائية ، فلئن كانت أعمالهم السابقة على الانتفاضة قد شكلت واحداً من أهم ، بل من أهم العوامل الايجابية الفاعلة والمؤثرة في تكوين الانسان المنتفض في وجه القهر والعتم بشتى صنوفه وألوانه ، وتأسيس وعيه ، فإن الأعمال المواكبة للانتفاضة ، والطالعة من زمانها ، صاعدة من أتونها ، معبرة عنها ، ومستكنهة جوهرها ، مفجرة صيرورتها ومنبثقة منها في آن معاً ، ينبغي لها أن تؤسس الآن ، الوعي الجديد للانسان المنتفض عبر صيرورة تواصل فعلها وانبثاقاتها بتجدد خلاق ، مبدع .. ومبتكر ◻

١٧. الى هذا المعنى يشير الناقد فيصل دراج في مقاله المكرس لمسألة الانتفاضة والابداع حيث يقول: «ان ثقافة الانتفاضة قائمة قبل الانتفاضة، وستستمر الى الأبد، لا بقرار ذاتي، بل بمنطق التاريخ الذي قسم الثقافات دائما ثقافة سلطوية جوهرها التبرير والتلفيق، وثقافة ثورية تبحث عن الحقيقة والحرية والكرامة، وبهذا المعنى فان الانتفاضة الراهنة هي الوجه الأبهى لكرامة الشعب الفلسطيني وكرامة الثقافة العربية المقاتلة قديما وحديثا». مجلة الهدف، العدد ٩٤٩، ص ٤٣.

١٨. بهذا المعنى تدخل قصيدة الشاعر الفيتنامي: هيووان: تعيدون للريح قميصها الفلسطيني حقل الابداع المواكب للانتفاضة، وكذلك نصوص عديدة لكتاب غير فلسطينيين وغير عرب، وغير موجودين . جسديا . في فلسطين المحتلة.

١٩. نستلهم في هذه الصياغة، دون تقيد، تعريف انطونيو غرامشي للمفكر/ المثقف العضوي. راجع في ذلك كتاب: فكر غرامشي . مختارات. دار الفارابي، طبعة: بدون، تاريخ: بدون، بيروت.

٢٠. بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، مقال في الكتاب المشترك: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٤.

٢١. المرجع السابق، ص ٤٤.

٢٢. لوسيان غولدمان: المرجع السابق ص ١٩.

وردة الدانتيل السوداء

أمجد ناصر

■ وإذ رأى ما رأى
أطرقتْ
وضمتْ
وجَهَلتْ.

◇◇

اجلسي.
أرجوكِ
بهذين الحقلين المحروثين
بقرني ثور سأضمن القطاف.
اجلسي
وباعدي:
قليلٌ من الهواء للغصن المنحني بكمثراه.

◇◇

اللؤلؤة في الأنف
نجمة الذهب الضئيلة
تشعُ تحت النظر المستقيم.
أيتها الفائقة النمش
يا بدوية البرد
باعدي قليلاً ليصل الهواء
إلى الكمأة التي تنبلج
تحت المحراث.
أمطاري جافة
وشفتاكِ بليلتان.
البرد يطوينا من الأعماق
نرتجف لأن النمش الذي ترمينا به
يهطل على الجراح.

◇◇

قلبي يرتجف من برد قديم.

◇◇

الليل.
القطار الذي تجره ثيران كهلة
المرأة تنشر أبيضها على الغريب.
أبيض هو الحليب
أبيضٍ هذا الليل بقلب أسود
أبيضٌ
مخاتلٌ
غالٍ
وعالٍ
بحذائين سوداوين.
أبيضٌ هو الأشقر المحروس بعشب ساهر

عشب الوحش اللطيف الهائج في السفح.
الأبيض
البرّاق
المسترق
الشاغٍ
المجتلب الشهقات
أبيض الزبد
والموت على وسادة الرعشة.
الأبيض
ذو الشامة
ذو المرمر
الأبيض العسجدي
أبيض الفيروز
أبيض الاستدارة
أبيض على حواف الزهري
أبيضٍ تلال بلا مرتقى
أبيضُ مخبوء
ملفوف بالشرائط
غافٍ في الساتان
أبيض الغالبُ سواه
الأبيضُ السليط
أبيضُ النوم والندم
أبيضُ الغيم الممطر في المخادع
الأبيض القريب
المتشائي
الذي أخرجنا سافرين من كل ارث
أبيضِ الزلفى والطاعة
أبيضُ الضراعة والشآبيب.

يا أبيضُ غلاّب
حمّال روائح وارتجاجات.

◇◇

نظيفٌ
ومحفوفٌ
ومائل
يلمع في نداه الزيتون.
مغسول بأمطار وصواعق،
له هذه الرائحة:
قطعُ الأعشاب في الصباح.

◇◇

الأفعوان يتلوى في الزخم
العينُ الكبيرةُ تحدق.

◇◇

تترك الثياب شاهدة برهبة
على السهم الذي شقَّ طائر الأكمة.
تترك رائحتها
تترك الانفاس
والأصابع المنطبعة على استدارة القميص
عرق الركبتين
يمحو حبر الاثم ويمجّد أشغال الليل.



◇◇

ذهبُ الهامة يضوي

◇◇

مسكوب ومنساب
متطوح بعناية
عارف بمواضعه الباهرة
بالظلال التي يسقط فيها الغريب.
البتلات تتوتر وراء الشاش
الصرخات يتلوها الفيض.
الرائحة تبوح بمكنونها
رائحة الاحتفاظ بالكنز.

الأسود يواري القوة ويدخرها
القوة التي تَبسطُ
الكهرباء التي تشلُّ
الارهاب المجرب
فتنة الذهب الكبرى
تسيل على الكاحل
تقترح حرباً تدوم.

تقدمي من الذراع المانحة
براكين الشبيه لا تكفي لتقدير الوطأة.

◇◇

العذابُ
مُصورٌ
مغتلمٌ
ومُشتبهٌ.

◇◇

نائم في أقطانه
سيدي الصغير
لا يفيق على نايات اليد.
قمع سكرٌ
يذوب في الرغاب.
غرٌ
ومُزْدَهٍ بحليِّه والتخاريم.

◇◇

العناق وقوفاً
بالأعضاء على استقامتها
بالتفتح الضاري للضم
العناق وقوفاً
في قطار يعبر صفين من الاشجار
الوصول إلى الملتقى بالأصابع
يعيد الذئب الى عوائه السالف.

◇◇

حرٌ وطليقٌ السارح في الظلمة
يحتمي بتكوره ويثقب الرائين ببرعم قاتم
ثملٌ بالصهباء
التي ترشح من عطفاته.

◇◇

الحقوان وما يطويان قبل المياه
فوح
نزول
المادة
من صدع الأيقونه.

◇◇

وردة الدانتيل السوداء
في أعالي الفخذ
قبلة الملك السعيد في الليلة الألف
حيث تنزلق الأفعى المرقطة في النداوة
لتحرس الحبق.
في أعاليه
أسودٌ هو الحرير
يتطاحن الأمراء تحت عقدته
وينسفك اللعاب
يصلون الى الجوهرة ضارعين
زحفاً على الأكواع.

◇◇

أرينيه ناهضاً من نومه
مغموراً بالوعود.
على غرته ندى
وفي أقراطه رمان.
أريد
ان
أراه
خارجاً من خدره
جاذباً إليه
ريق الصباح. □

عيسى بلاطة



البحث عن سليمة

■ وأخيراً مات خليل الإبراهيمي. لا يعــرف أحـد كيف مات، ولكنهم وجدوه منكفئاً على وجهه في سوق خان الـزيت بعد منتصف الليل. عرفه أبو سيف حارس الحـوانـيت الـليلي، فساعده عدد من المارّة العرب على حمل جثّته الى بيت أخيه، في الظلام وبدون ضجّة. كانوا يعرفونه كلّهم ويعرفون قصته، وكانوا كذلك يعرفون أخاه ويحترمونه لعنايته به طوال هذه السنين. ولم يشاءوا ان يسمحوا لشرطة الاحتلال الإسرائيلي ان تتدخل للتحقيق في موته، لئلا تخلق للعـائلة مشـاكل إضافية هي في غنىً عنها في ظروف هذه الانتفـاضـة ضدّ الاحتـلال. وحـدسـوا انـه موت طبيعي بالسكتة القلبيّة.

لما سمعتُ بالخبر عادت إلى ذهني صورته في اليوم الأول الذي عرفته فيه قبل حوالي عشرين سنة.

في ذلـك اليوم، قرع باب مكتبي في المـدرسـة، وكـان مفتوحاً. فرفعتُ رأسي عمّا كنت أكتب من تقارير، فبادرني بالتحية: «صباح الخير، يا أستاذ. أتسمح لي بلحظات من وقتك الثمين؟».

قال ذلك بلهجة مؤدّبة وبصوت فيه حنان غريب. وكان حليق الـذقن، جميل الهندام، وقد انتصب بقامته الفارعة ينـظر إليّ بودّ وأمـل من خلال نظّارتيه، وهو ينتظر مني ان أسمح له بالدخول.

ظننته أحد أقارب الطلاّب، جاء ليستفسر عن حاجة أو أخرى. ولكني لم أذكر أني كنت قد رأيته سابقاً.

قلت: «تفضّل، أهلاً وسهلاً».

فدخل بتؤدة ووقف أمام مكتبي باحترام الى أن أشرت إليه بالجلوس. قال: «هل رأيت سليمة؟».

قلت: «سليمة؟ ومن هي سليمة، يا سيد؟».

قال مندهشاً: «ألا تعرف سليمة؟ الكلّ يعرف سليمة. أنا أعجب كيف لا تعرف سليمة».

قلت: «أنا آسف، لا أعرفها. سليمة مَنْ تعني؟»

قال بجدّ: «سليمة رزق. ما زلتُ أفتش عنها منذ أن فقدتها سنة ١٩٤٨. وها قد مرّ على ذلك تسع عشرة سنة وأنا لا أتوقف عن السؤال عنها والبحث المتواصل».

وبـدأ يخامرني شك في أن الرجل ليس على الجدّ الذي ظننتـه عليه. وسـارعت أقـطع عليه طرق التلاعب بعقلي والسخرية مني، فضلاً عن هدْره لوقتي. فقلت له: «أنا آسف، لا أعرفها، يا سيدي. وهل أنا مختار هذا الحيّ من القدس لأعرف جميع سكانه؟ أنا مدير مدرسة، ويكفيني أكثر من أربعمئة طالب في مدرستي أعرف أسماءهم ووجوههم، وأعرف شخصياتهم ومشاكلهم، ولا يتّسع وقتي للعناية بهم كما أريد..»

فتجـرّأ وقـاطعني بتهـذيب: «أرجو أن تصفح عني، يا

أستاذ. فأنت اليوم أملي، وقد قضيتُ ليلة أمس بأكملها أفكر في مَنْ أسأل هذا اليوم ممن لم أسألهم بعدُ عن سليمة. فوقع اختياري عليك لأنك تعرف الناس، وقد قضيتَ في التدريس وفي إدارة هذه المدرسة سنوات عديدة تعرّفتَ فيها الى أهالي القدس من هذا الحيّ ومن غيره، من أولياء الطلبة وذويهم. فلا بدّ أنك تعرفتَ الى أحد من عائلة رزق، إن لم تتعرّف الى سليمة نفسها».

قلت: «أعرف أفراداً من عائلة رزوق. أما رزق، فلا. ومن هي سليمة رزق على كل حال؟ ومن هي بالنسبة لك؟».

قال بلهفة مَنْ أمسك بطرف من حبل النجاة: «هي خطيبتي، يا أستاذ. هي حبيبتي التي كنتُ وما زلتُ أنوي ان أشاركها حياتي. بيضاء طويلة العنق، ذات شعر فاحم مرسل وعينين تغزلان البريق محبةً. إذا تكلّمت تجلّت رقّة قلبها ورجاحة عقلها، وإذا سكتتْ ران الجمال عليها وزادها بهاءً على بهاء. هي سليمة، يا أستاذ. لا بدّ أنك رأيتها تعمل في مكتب البريد الرئيسي في أواخر أيام الانتداب البريطاني على فلسطين. فقد كانت المرأة الوحيدة بين الموظفين العاملين مع الجمهور هناك. كانت في العشرين من عمرها في ذلك الوقت، وكنت آنذاك في الحادية والعشرين من عمري عندما اتفقنا على الخطبة».

وتوقف عن الكلام ونظر إليّ يتوقّع ردّاً، وقد رآني أترك القلم يسقط على الورق من يدي ولاحظ استعداداً مني لاستعادة الذكريات. فقد كنتُ أنا أيضاً في مثل سنّه في ذلك الوقت، وكانت هذه الفتاة الجميلة في مكتب البريد تجذب انتباهي كما تجذب انتباه الجميع، وكانت بالفعل تسيل رقةً ودماثةَ خلق. ولكني لم أكن أعرف اسمها، ولم تكن لي بها علاقة غير هذه اللحظات التي أشتري فيها الطوابع البريدية منها لألصقها على رسائلي الى خطيبتي التي كانت آنذاك طالبة في جامعة بيروت الأمريكية، وهي اليوم زوجتي وأمّ أولادي.

هززتُ رأسي قليلاً، وقلت للرجل: «أجل، أذكر هذه الفتاة الآن، ولكني لم أرها منذ تلك الأيام، ولا أعرف ما حلّ بها».

فقال: «هذه هي مصيبتي، أستاذ. أنا كذلك لم أرها منذ تلك الأيام، ولا أعرف ماذا حلّ بها. وما زلت أفتش عنها حتى الآن».

فقلت له وقد زاد اهتمامي بمعرفة بعض التفاصيل: «وكيف فقدتَها؟»

قال وكأنه لم يروِ القصة أكثر من ألف مرّة ومرّة: «كنّا قد اتفقنا على أن نلتقي مساءً بعد العمل حين ينتهي دوامها الرسمي في الساعة السادسة، فأرافقها إلى حيّ القَطَمون حيث كانت تسكن. وكان أهل الحيّ في تلك الأيام قد بدأوا يغادرونه هاربين من قنابل الصهيونيين ومتفجراتهم ورصاص رشاشاتهم في تلك المدة الأخيرة من حكم الانتداب البريطاني التي ازدادت فيها الفوضى في البلاد. وكان المناضلون العرب يضعفون يوماً بعد يوم لقلّة أسلحتهم، وينسحبون من منطقة بعد أخرى من حيّ القطمون. فلجأ السكّان الى أحياء عربية أخرى من المدينة وغادر البلاد آخرون طلباً للأمن. لكنّ سليمة مع قلّة من أهل الحيّ ظلّوا فيه. لذلك كنتُ أرافقها لأرى أنها وصلت بالسلامة الى بيتها. لكنّها في ذلك المساء لم تأتِ الى لقائي كما اتفقنا فانشغل بالي وطال انتظاري أكثر من ساعة. فقررت أن أذهب بنفسي إلى حيّ القطمون بعد أن تأكّدت أنها قد غادرت مكتب البريد، ولم تكن في أيّ من الأمكنة القريبة التي اعتدنا ان نمرّ عليها أحياناً قبل عودتها الى البيت. فلم أجدها في بيتها ولا في أي من بيوت الجيران والأصدقاء في تلك الضاحية العربية الجميلة من القدس. وكانت الليلة حالكة الظلام وهادئة هدوءاً مرعباً. وفجأةً دوى انفجار كبير قريب هزّ الأرض هزّاً ولمعت به السماء، وإذا فندق سميراميس يطير شظايا في الفضاء ويتساقط أنقاضاً على الأرض وتندلع النيران في ما تبقّى منه ويرتفع فوقه الدخان، ويعلو الصراخ في كل جانب. فهرعتُ إليه مع الآخرين لنساعد في عملية الإنقاذ والإسعاف والإطفاء. فرأيت مشاهد ما زالت ماثلة أمامي لهولها، من جثث القتلى المشوّهة وأجساد الجرحى الملوّثة وأشلاء الموتى المقطّعة. الدماء تختلط بالتراب، والحجارة تتكدّس فوق الجباه، والعظام تتحطّم تحت الحديد، وبقايا من الأثاث المتكسّر تنتشر هنا وهناك فوق شظايا الزجاج وقطع الفخار وأنابيب المياه الدافقة. الحابل والنابل، الباكي والمبهور، الآمل بنجاة حبيبه والفاقد لأعزّ مَنْ في دنياه، ثم الآمر والناهي: كلّهم تجمّعوا في لحظات يحدبون على حياة كانت هنا قبل لحظات انطفأت، انهارت، بادت.

«وحانت مني التفاتة فرأيت المنديل الحريري الذي كنت قد أهديته إلى سليمة واسمها مطرّز عليه، وجدته هاجعاً على قطعة من السجّاد الممزّق. فالتقطتُه ورحتُ أنادي سليمة بلا وعي، وفي كل زاوية من زوايا الانقاض: سليمة، أين أنتِ، يا سليمة؟ ولماذا لم تنتظريني، يا سليمة؟ أين موعدكِ، يا سليمة؟ وهل تسمعيني، يا سليمة؟ آه يا سليمة! آه يا حبيبتي! يا سليمة!

«فأخذني أحدهم جانباً وحاول ان يهدىء من روعي. وبقي معي حتى الصباح حين انتهت عملية الإنقاذ، ولم يقف أحد على أثر لسليمة. قيل كانت في الفندق، وقيل لم تكن. أما أنا فلا أعرف حتى اليوم أكانت أم لم تكن. لكني ما زلت أسأل كل مَنْ أراه، وكل من أتوسّم فيه معرفة الناس: أسأله عن سليمة. لعلّ أحداً يهديني يوماً إليها، فهي في التاسعة والثلاثين من عمرها الآن. إن رأيتَها، يا أستاذ، فها هي بيضاء، طويلة العنق، ذات شعر فاحم مرسل وعينين تغزلان البريق محبةً. إذا تكلّمت تجلّت رقّة قلبها ورجاحة عقلها، وإذا سكتتْ ران الجمال عليها وزادها بهاءً على بهاء. وقد سكتت حتى الآن تسعة عشر عاماً».

وصمت الرجل فجأة ورأيته يتمالك نفسه بينما ذقنه ترتعش وشفتاه تختلجان. وحرتُ في أمري: أعاقل هو فأواسيه أم مجنون فأداريه! وتساءلتُ: لماذا يعذّبنا الحبّ؟ يحبّ الواحد ◄

مِنّا امرأة فتقف في وجهه العراقيل، نحبّ فلسطين فنشقى من أجل هذا الحبّ، نحبّ البناء على أرضها فيحطّم العدوّ علينا ما نبني، نحبّ السلام فيها فيفرض علينا العدوّ الحرب، نحبّ الحياة لكنّ نصيبنا منها يؤخذ عنوةً منّا. أجيل الضحايا نحن؟ من نحن؟

وسمعتُني أقول له: «لا أستطيع أن أهديك الى سليمة، يا أخي، ولكنّك لا بدّ ستهتدي إليها وتجتمع بها. ما عليك إلا ان تواصل البحث وتبقي الأمل نصب عينيك».

فشكرني الرجل وقال: «لم اعرّفك بنفسي، يا استاذ. أنا خليل الإبراهيمي. كنت موظفاً في البنك العربي، لكنّهم سرّحوني منذ مدّة. قالوا لأني لا أستطيع التركيز على عملي. أسكن في حارة السعْديّة في البلدة القديمة من القدس، بعد أن خسرنا بيتنا الجميل في حيّ الطالبيّة الذي احتلّه الصهاينة مع ما احتلوا من القدس وسائر فلسطين في نكبة عام ١٩٤٨. أعيش الآن مع أخي الأكبر سالم. ويمكنك ان تتصل به أو بي إذا علمت جديداً عن سليمة، ورقم الهاتف ٩٨٨».

وانسحب خليل الإبراهيمي من مكتبي ولم أره بعد ذلك أبداً، لكني كنت أسمع من الآخرين أنه ظلّ يسأل ويبحث ويسافر من بلد الى بلد في الضفة الغربية والضفة الشرقية من الأردن، ثم يعود الى القدس ليواصل السعي...

بعد التقائي به بأشهر كانت نكسة عام ١٩٦٧ وانسحب الجيش الأردني من القدس بعد معارك ضارية مع الاسرائيليين أبلى فيها المناضلون بلاءاً مشهوداً لكنه لم يُجْدِ. وأصبحت أجزاء من المدينة تلالاً من الركام. وإذا بناية مدرستي حطام ككثير من معالم المدينة الرئيسية. فأعدنا البناء من جديد، وراح حبّنا يحدونا لإعادة حياتنا الممزّقة الى الالتئام، حتى تحت الاحتلال الاسرائيلي، الى أن وقفت القدس العربية ثانية على قدميها عنواناً للصمود. وها قد مضت مدة إحدى وعشرين سنة على ذلك كنتُ أسمع خلالها أن البحث حمل خليل الإبراهيمي - دون جدوى - الى الرملة واللد ويافا وغزّة... وإلى حيفا وعكا والناصرة وطبريّا وبيسان وغيرها من مدن فلسطين التي لم يكن قد بحث عن سليمة فيها، الى ان كانت هذه الانتفاضة الأخيرة وصارت حجارة فلسطين فيها تتكلّم وتستنطق الضمير إذ تنهال على رؤوس جنود الاحتلال الاسرائيلي، فيقابلونها بالعنف، لكنهم لا يستطيعون إيقافها وإسكاتها.

وقد قيل لي إن خليل الإبراهيمي توقف توقفاً تاماً عن البحث عن سليمة خلال هذه الانتفاضة. وها هو يموت في هذا الربيع والانتفاضة في الشهر الخامس من عنفوانها ضدّ الاحتلال وهو في الحادية والستّين من عمره الذي قضى أكثره يبحث عن سليمة.

أتراه توقف عن البحث لأنه وجد سليمة، تلك البيضاء، طويلة العنق، ذات الشعر الفاحم المرسل والعينين اللتين تغزلان البريقَ محبةً؟

أتراه مات بعد ان وجد سليمة، تلك التي إذا تكلّمت تجلّت رقة قلبها ورجاحة عقلها وإذا سكتت ران الجمال عليها وزادها بهاءً على بهاء؟

أتراه سمع سليمة تتكلّم؟

أتراه يسمعها الآن؟ □





«شيخوخة مبكرة»

حسين الشيخ
كاتب من ليبيا

■ لماذا نفكر بالشيخوخة؟ ألأننا نموت مبكرين.. برصاصة.. بقرنفلة.. أو خيبة..؟!

تهرم أحلامنا فجأة.. يتسرب لها النعاس، ولا تلقى مكاناً لتنام فيه. الا النشيج المتكرر لرجع بعيد.

ألأن أحلامنا المبكرة لا تتسع لها الذاكرة، وتوزيع الاحلام الجائر، يدعونا لأن نتطفل على واحة أحلام الآخرين، ونسرق أحلاماً ليست لنا... أم أننا اعتقدنا ان بمقدور المرء ان يقفز من الحلم الى الحقيقة على حبل مشدود من الألفاظ. ببساطة.. بدون مشيعين.. قبر على هامش الحديقة، بأصدقاء متناثرين، في الموت قبلنا، أو بالهجرة أو بالمعتقلات.. هكذا بدون أي ضجيج.. سوى قليلٍ من التراب المتراكض صوب الأرض، بعد معول البسملة، بدون طيور بيضاء أو سوداء، بدون زهور. ولا نعوة بسيطة في الصحف.. نكتب قصيدتنا الاخيرة.

هكذا تتطاير محتويات الذاكرة والقلب.. إذن.

لم تنفعنا القصائد التي قرأناها باكرا على زند الاحلام.. لم ينفعنا هذا البياض المبحلق في أوج الحلم والمسافة لا تفصلنا الا عن شهيق متأخر، نكتب رسائل الحنين.. ونبكي...

في البدء.. نركض نحو حلم جماعي، نترك في منعطفات الطرق رائحة الشوق، نكتب على أحجارنا اللائذة بالشمس، الاحرف الاولى من المحبة، نقرأ. نعشق، يغزونا الصبح الجميل يهدىء نقاشنا المحتدم.. نهرب بالبريد من العسكر نحو الطرق المهجورة لنوصله الى الطرقات التي تضج بالاقدام، وننام حين يدعونا الأمر في غرفة مساحتها ستة أمتار مربعة، يكسو جدرانها الطحلب والاشنيات بتأثير رطوبة عتيقة، عشرة في بعض الاحيان، خمسة عشر في أخرى، نتفقد بعضنا في الظهيرة، ونصنع قهوة بابريق الشاي، وتدور الكأس الوحيدة على كل الشفاه الجميلة والبشعة..

ألأننا هربنا الى حلمنا الفردي.. صرنا نفكر بالشيخوخة.

ماذا ترانا نفعل بعد سنة.. سنوات.. سنواتنا القليلة الباقية، بلا أصدقاء، ولا بيت صغير ولا أحلام، لا مسافات، لا عشق، لا ضجيج، ويعرش علينا المرض. أنرفع علم الوباء كما فعل ماركيز في «الحب في زمن الكوليرا»، أنخترق النهر ذهابا وإياباً في العشق، ومن أين لنا المراكب، ومن أين لنا العشق، ومن أين لنا الأمان الصغير! حتى الانهار تغدر بالعاشق في هذا الوطن.. جيفتان، وعشر جيف، وعشر اخرى بعين الحاسد أنظل بعد كل غصة في الماء أو العرق او الخيبة نقول «لا حول ولا قوة الا بالله» لماذا يهرم النص الآخر فينا. ونتباهى بالنص المليء بسير الهزائم والاحزان. نصفنا الآن يحمل: «الجهل، الرعب، البقية، الكرامة، العقم، الفراغ، الجمل، الخطابة، الطبول، الجارح، الصمت، العناق، الممكن، المستحيل، الكره، الفحولة، المخاوف، الظلام، الفارس، المسيطر، القمح، الهجرة، المعتقل، الموت، الشيخوخة، الأطفال، الحبيبة، القاسية...»

ألأننا هربنا من مواجهة محتملة، لنغرق في مواجهات غير محتملة.. ونفكر بالشيخوخة... لماذا لا نولد شيوخا، ونصغر في العمر من الشيخوخة الى النضج الى الشباب ثم نموت أطفالا... الا يحدث نفس الشيء لدينا، نولد شيوخاً نتفرج على المجازر والمعتقلات ولكننا نموت اكثر شيخوخة هذا هو الفارق الوحيد.. فقط الشعراء يمكنهم ان يموتوا أطفالا صغارا..».

ألسنا نولد شيوخا بلا حكمة، سوى المجازر، منذ المخاض، نشعر بالمدافع والرصاص والسياط والدم، الضجة الأولى لسمعنا الذي لا يلبث ان يشيخ، وحين نقدم الى العالم المسوُد، المسدود، وبحكمة المجازر التي ترافقنا، نرفض الولادة، تقودنا الممرضات نحو سريرنا المبعثر بخمس مجازر او تزيد، ولأننا نمتلك الحكمة.. نبعثر الرصاص على الأفق، نقلب القنابل في جيوبنا، نلعب بها ككرة نتقاذفها فيما بيننا، ونخفي الجثث تحت الاسرة، ونتعلم اللفظة الاولى في هذا العالم: «القتل» ألسنا مصابين بمرض الشيخوخة المبكرة Progeria أيضاً، شيخوخة الجسد أيضاً، يموت الطفل لدينا ويظهر التشريح وجود العلامات المميزة للشيخ في التسعين من عمره وهي أعراض تصلب الشرايين والجلد والذاكرة واشياء أخرى..

السمة الرئيسية لحضارة التقنية السائدة في العالم، حالياً هي التبدل الكبير المتسارع في جميع المجالات، والتطور والتبديل مناقضان للسلوك السكوني للانسان الذي صاغته تربية المجتمعات العربية شيخاً منذ ادراكه في البيت والمدرسة. وتتكون شخصية الانسان خلال نموه الجسدي والعقلي ويتم هذا البناء بانتهاء سن المراهقة. وللسنوات الست الاولى في الحياة أهمية خاصة في هذا التكوين حيث تتحدد أسس السلوك ومنطلقاته، وقد فرضت علينا تربية البيت والمدرسة والعمل قوالب جامدة من الثقافة والسلوك، كان الانسان الشاب منا فيها شيخاً باكراً وعاجزاً عن التلاؤم مع التبدلات المستمرة في البيئة والعلاقات.

وتتوالى المجازر والمعتقلات والاغتيالات والجوع والعطش والخطأ على حياتنا، تصبغها بدمعة أو تزيد ونعتاد لا يهزنا شيء، لا يزعجنا، لا يقلقنا، لا نموت سوى اكثر شيخوخة من السابق.

الشعراء وحدهم، بعض الشعراء يعود طفلا، ويمسك بقبضة المسدس كأية لعبة خشبية، ويطلق اولا.. وثانيا.. وينام..

فقط الشعراء من يهزهم الدوي القاطن في الذاكرة، والرصاص المذهَب، والجثث التي لا تلقى مقابر صغيرة بحجم «العناق» لتنام فيها، تتوقد أحلامهم ومخيلاتهم، كسماء مطرزة بالنجوم والشهب.. لذلك يموت الشعراء وهم أطفال.. مجانين.. شياطين، يضعون القمر على الاريكة ويبعثرون الغيم في زوايا المطبخ، ينثرون ورد الحبر على سماء بيضاء، يشيدون بيوتهم الصغيرة في قلب الريحان «الذي لا يلبث ان يذبل»، فيتشردون، بلا مأوى يصنعون الحياة.

المجد للشعراء كأنهم يموتون باكراً بلا نأمة أو صراخ..

وسحقاً لهذا المجد المرتبط بنهاية وشيكة..

كل الجهات تشير للحزن.. فأي الجهات نسلك؟

كل الايام تبدو كغيمة لا تمطر، فأي الانهار منها ستفيض؟!

كل الاحلام شراع لليأس،

كل العيون خبا بريقها، فأي زهرة نهديها لذلك الشاعر الحزين؟

كل الاحباء ذهبوا.. وهذا العالم يحاصرنا فيه القوادون والحشاشون والسفلة..

فهل نخرج الى الناس شاهرين قصائدنا ونموت باكراً.. باكراً جداً. □

الرنيم المقدس

أنيسة عبود
كاتب من سورية

■ هذا الرنيم، هذا العويل يتساقط من عيونكم صخرة صخرة. من فتح بطن الأرض وأخرج الموتى الى العراء ◁

▷ كي يموتوا؟ من زنّر السحاب وقمّط وجه الأرض، وسار دون أن يتلفت الى الصراخ المقتول؟

لا تبحرون في وجهي. لست أنا. لست أنا المسؤول عن هذه الأسماء المقطوعة، ولا عن ثوب الصباح المحروق، ولا عن المدينة التي تنهار في محرق الصرخة!

***

سادر هائم، والضجيج في أعماقي يفتح مدينة.

لماذا تنهار المدينة في دمي، ويحتلني بركان اليقظة؟

ما يقولونه غير وارد في دفتر المصادفة، لكنني رسمت شارة للقديسين وشارة للمارة، وثالثة للسؤال الذي يتسكع أمام الواجهات المزخرفة، يلبس التحية وينحني أمام الوجوه المضرجة.

ـ أنت الليلة ستصبح وزيرا للملك سليمان ملك الانس والجان.

ـ انا وزير؟ دعوني أجلس على الصخرة اليقظى في عين الشمس. أرعى سيمياء الحياة وطابور الدواوين التي تؤرخ حياتي وتتحدث عني. لا أريد غير ذلك.

ـ ولكنك قلت إنك رأيت يوسف يلقن الدرس للملك سليمان، وزليخة تبكي بين يديه. لا بد ان تصير وزير الملك وتأتي لنا ببلقيس... لنقتلها لأنها تكره زليخة.

***

صمتُ، وبدأ الكلام، طابور من الحروف يزحف، وطابور من التوجع ينحني وطابور من (أين. لماذا. ونعم) «ثم.. ثم قيدوني، وانساب القيد رهيفاً».

العتمة في درج الأيام الآتية. عمري يتكدس في علبة، والعلبة في سلسال مسجون في عنق زليخة. وحدها تملك مفتاح السر، وهي تكذب. وأنا رأيت يوسف يسجن الكلمات. يصفع زليخة، تبكي وأنا أبكي.

«وتفرّ الاقمار والكواكب من جيب يوسف وتسكن رأسي» رحت اغني، أمحو كتبي وأبعثر تاج يوسف بين يدي. أمسك بذراع زليخة وأهدهد صمتها.

نظر الجميع اليّ. حطَّ على رؤوسهم كعب الذهول. تفصدوا غضباً. ناد الرهط ليأتيني من خلفي، وأشاروا كي اخلع تاجي وأرزم أوراقي. ولكنني لم أفعل.

من قال اني وزير بالمصادفة؟ المصادفة لا تصنع غير برك الماء الزائفة.

وجمعت ماضيِ العريق وطوحت به على وجه الماء، فانبجس صوتٌ يناديني (أهو صوت أمي ام صوت يشبههُ ؟! ـ أماه!

ـ يوسف يقتات وجه زليخة. رأيته يضربها ورأيت سليمان ملك الانس والجان يجتاز المسافات ويأخذ آلاف الأسماء. أعطاني تاجاً واسعاً وقال: اذهب الى يوسف والبس وجهه الآخر!

وتروح الام بعينيها في قسمات الطفل المسكين. تجدل دمعة والعالم ينجدل سوارا «أو قيداً». أو ظلمة يا ولدي، وتمتد أصابعها تتحسسني.

هذا التاج لي يا أمي، وهذه الحيوانات جميعها تركع. وبإشارة مني سأجلب عرش سبأ ليركع عند قدمي زليخة التي قتلوا صوتها...

وتتسلقني آلاف الأصوات. يتبدى وجه الغيم مرتديا وجه الصحو، وتاريخ البدء الأزلي ينعقد مع نهايات الكون المخنوقة.

طابور عيون يركض خلفي، يسبح في وجهي، يخرجون الى الساحات المقتولة.

من عمق الجب يتفجر صحو الغفوة، وأمام الملأ يرمونني للذئاب، فتهرب الذئاب مني. لا ثوب ولا رائحة الآلهة المقدسة بقادرين على اعادتي الى جسدي.

وينساب جسدي كالقطران!

يتحلق الجميع حولي ويصرخون؛ هذا يلبسه العفريت ويسكنه الشيطان!

هيا اجمعوا الاحذية الجديدة وارجموه. ويبدأ البحث والدوران، وأنا اتمسك بتاج يوسف. لم يجمعوا الا القليل من الأحذية التي كانت تُلبس فوق السجاد وفي الصالونات الرسمية حيث يدور نخب الاسماء في الأزمنة الجاهزة، واحتفال الموتى بالموت المعلن.

***

قلنا لك باشارة تأتي.

باشارة تخلع اسمك. باشارة تصير وزيراً ـ أو ملكاً ـ أو لا شيء. وباشارة بدأت الاحذية ترجمني كي يخرج الشيطان من جسدي.

ـ اخرج أيها اللعين!.. ولكن الشيطان لم يخرج.

وقف وسط الساحة يحدق في الأعين الزائفة صارخاً، بأعلى صوته: أين زليخة؟. وبدأ يلمس أكثر من جسد كي يسكنه.

ـ ألم نقل ان الشيطان يسكنه؟ وارتفع الصخب وتماهى التراب بالماء وأمي تبكي ووالدي ينزوي في ركنٍ قصي، وأنا أسيح من خاتم سليمان وأنكبُّ على صوتي!...

فجأة تغير الحكم وصدر الأمر التالي: الشيطان لا يخرج الا بالأحذية المهترئة. ارجموه بها. آه ما أكثرها الاحذية المهترئة... تغطي بيدراً، تكوم جبلاً..

من بعيد جاء صوت يصرخ: اختقوه. طفل يسكنه الشيطان. رجل يرتدي أقمار يوسف ويصدق زليخة. «اخنقوه».

صوت آخر جاء من الأقصى، الأقصى ممزقاً، ستار ذاكرة عفّنها الرماد.

تعالوا نرم ضوءاً، يقتل هذا المجنون أو يخطفه من حضن الشيطان!

وامتلأت رواقات الزمن بالقشور وبأعقاب الضياع...

ياه... كم بكت أمي ساعتها وأنا اتبعثر بين الصمت وبين الأصوات القليلة التي تبكيني. كان التاج ما يزال على رأسي، وكانت أمي وحدها ترى ذلك، وزليخة تتفرس في الجميع وتبكي والأحذية تتكوم على وجهي. وانتشر الضوء الكوني. مسخ الجميع وغير لون النهار. لم يبق أحد الا أمي ودموع زليخة والبعض، البعض من نفسي.

أنـا المسؤول؟ لماذا تنظرون في وجهي؟ انظروا في الوجوه الممسوخة حولكم. اركضوا في الأصوات الميتة. انظروا هناك وهنا..

و... وهناك كان طفل يمسحون خطاياه
وآخر يحتله الشيطان
وطفل يرجمونه بالأحذية
وطفل أمه تبكي فتغسل السماء وجهها وتصحو. □

القطيعة أمام هيكل المسلخ

نص مشترك:

عماد جنيدي، محمد عبد الرحمن يونس، أسامة سعيد اسبر، أحمد اسكندر سليمان.

شعراء سوريون

■ أيها الضوء الراية.. المنائر.. الذي يثقب جدار قلبي.

اشكوك قلبا هرما ويؤبؤاً مسمولاً.

وكم يحزنني أن أراك وحيداً يجتر الصمت والمصابيح الهزيلة.

وحين تتسلل سماء البرودة الى أطرافي سوف أشعل مجازيف زورقي.

وحين أفقد زوارقي، وتتلاشى أشرعتي سوف أشعل وجه المياه، وذاكرة البدر.

ـ ٢ ـ

أقرأ الصحف منكباً على وحشتي في حين ان الهرة الأليفة تقف أمام مدِّ البحر ناسية أحقادها القديمة.

أيها الحلم النائي، دع الدماء التي تلتمع على صفحة مياه المسلخ تؤرق هاء الغائب ولو لليلة واحدة.

أحاربكم برموز يصعب عليكم فكها يا مسلوخات

بلدتي . . لقد شربت حياتي نبيذاً، ولهيباً، ومرايا .

تهترىء الحياة هذه الجثة، ولذا تعودت ان أشربكم نبيذاً حارقاً يدعى (البراندي) .

ولكنني من الآن فصاعداً، سأكتفي بتقيؤكم كل صباح . وحين أقف وحيداً في أعاليّ ومعي الأصدقاء الأقصون ومعي الصداقة القصوى، فسأعرف كيف أراكم .

وسأعرف استطالات هاماتكم الهشة .

ولن تكون هذه الهامات أمامي أكثر من ديدان تفور من جثة ميتة .

تفور من جثة هذا المكان الذي يدعى مسلخ بلدتي .

وعلى امتداد الساحل الموحل المقفر، لم تعكس مراياي، والنبيذ امرأة منكن .

وعلى امتداد سواحل نبيذ قلبي لن تعكس مرآة المخيلة فخذاً لاحداكن .

أما طحالبكن الجوف فسأحيلها جميعا الى خليج الأنقاض . حيث أصنع منها ممحاة للرمل .

ـ ٣ ـ

في ليلة صافية كهذه الليلة، صار يملؤني الشك في ان طحالبكن الفارغة الجوفاء تحيل الجمر رماداً، وبهوتاً أثناء المضاجعة .

يا لقضيب الذكورة حينما الجثة البالية تمطر خرافاً ونعيقاً، ما أقسى هذه الأرض التي سمحت ساعة الغفلة، بالمرور لأمثالكن عليها ولو لبرهة .

هل تستحقون الرابية أم جهنم؟

كانت جهنم عقاباً وحيداً لبعوض من هذا النوع، تُرِكَ على حالته دون ان يستحق بخة «بيف باف» .

ـ ٤ ـ

أيها المسلوخون والمسلوخات يا أبناء العمارة الشرقية والغربية والجنوبية والشمالية والجبيبات والفيض . أنتم درن على الموج فكيف أغسل البحر ومرافىء قلبي؟ إنني أغسل أقدامي كل ليلة بأحلامكم .

أخشى ما أخشاه ان تجعلنا بذاءات الأيام في النهاية قاعاً .

صديقاي أحمد ويونس يرجعان مهزومين كالصيف الى بطن الحوت، هذا الحلم القصي، هرباً من بذاءة لا تحتمل . وأما الاستاذ «ذو النون» فسنجعله يبلغ مجمع البحرين وحيدا دون بندقية أو بيت قصيد، أو كلب صيد، إلا صديقه الوفي عضمة .

ـ ٥ ـ

مجدي في الخرائب وإليكم لن أنتمي، ولن أسوره بالنساء، وحتى لو طوبتم لي كل عقارات الأكفال البلدية . بيني وبينكم قطيعة سأسيجها، وسأدفنكن جميعاً في رمال يأسي المتحركة .

اثراء رسمية وطنية على الكورنيش ترفعها حمالات الواقع . والمشنقة التي أعددتها لهذا النبيل، سنجعلكم تتلمظون شوقا اليها، ونجمعكم فرادى وأجمعين وندعكم، وأخيراً سننزل الذكر عليكم وأنتم خاشعون . فعلى أغشية بكارتكن تنمو طحالب العادة، وتتقيأ اتحادات الكتاب الكتبة، والمافيا، وراقصات الستربتيز .

ـ ٦ ـ

طلبت ان يضيء الأصدقاء وهج الرؤيا أضاؤوها وكان الحلم مزاراً

وولوا شطر البحر

وقررت اني سأجعل بطن الحوت آخر حانة أرتادها .

وبعدها أعدكن ان أقاطع النبيذ وأترك الريح تعصف بذاكرتي، والموج يلعب بأشلائي، وأضحك ساخراً على قمة الزبد من معادلة أنتنَّ ضحاياها .

وحينما أعبر جسر اللذة الفاتكة أراكم أشباحاً مذعورة تخاف حواسها .

سأهدي لكل واحدة منكن نسخة من الانجيل لأنني طالع أساساً من أناجيل الحواس، فزورقي لا تعصف به أية ريح وقامتي أشبه بقامة اللذة .

وحين أتعب قبيل الفجر بقليل، سأرمي اليكن بسراويلي الداخلية، ويلكن إن لم تغسلنها جيداً .

أعود الى ذلك الضوء الوحيد ـ ضوء خلاني ـ وأقول له : كن حالتي، يا أنت حالتي .

ـ ٧ ـ

هكذا تهرب الطفولة من أحضانكن وتختار ضروع الكرمة . وحين خيِّرت اخترت أثداء الرعد .

يا قطرات العرق المغشوش ـ يا قطرات الويسكي المهربة . يا قطرات الدن ـ أنتِ أجمل عيون أتغزل بها .

طالما العيون هالات ضباب، وتقاطيع مشروخة القلب . وكم أنا عاجز عن وصف مأساتك أيها اللتر الفارغ .

يا دماء المسلخ . . يا دماء المسلوخين

يا لثر الخلان .

ماذا سيفعلون بك بعد ان نرحل

ليتنا . . ليتنا خل . □




محمد الأسعد

١

■ ما الذي نعنيه حين نقول ان هذه القصيدة خطابية تصلح للألقاء ، وأخرى كتابية تصلح للقراءة ؟

ما الذي نعنيه بالنجاح الجماهيري للقصيدة ؟

ما الذي يعنيه الشعر حقاً ، سواء بالنسبة للشاعر أو بالنسبة للجمهور ؟

وما هو الشعر أصلا ؟ هل هو النمط الذي ألفناه في القصيدة التقليدية التي يخاطب فيها الشاعر جمهوراً و ينتظر منه تصفيقاً ، أم هو هذا النمط الذي يكتبه الشاعر منفرداً وكأنه يتحدث الى نفسهِ في زاويةٍ هادئة من بيته ؟

لماذا يصفق الجمهور عند مناطقَ معينة ، ولا يصفق عند أخرى ؟ وما الذي يستثيره الشاعر فيه ؟ هل يستثير استجابات عضوية بحتة أم أدراكات عقلية مجردة ؟ أم الاثنين معاً ؟

هذه الاسئلة والعديد مثلها كانت تتوالد في ذهننا ونحن نشهد مهرجان المربد السادس الذي انعقد في بغداد عام ١٩٨٥ لنجيب مرة ونصيب ، أو نجيب ونخطيء الصواب .

كان همنا أن نعرف أسرارَ هذا المسار الممتدّ من المنبر الى الجمهور ، وفحوى الاشارات المتبادلة بين الاثنين . و بالتالي الدخول الى دلالة أو دلالات هذا الحدث الشعري حين يقرأ الشاعر قصيدته ، فيصفق الجمهور تارة أو ينصت تارة أخرى أو يتشاغل الجمهور تارة أو ينسحب بأدب تارة أخرى .

لقد شاعت في أوساط المهرجانً كلمة « الجلد » ... وهي كلمة أطلقها بعض الشعراء هازلاً أو جاداً على عملية القاء بعض القصائد . فكنت تجد من يقول لك « لقد جُلدنا اليوم » كناية عن سوء الشعر الذي سمعه . أو يقول لك لقد كانت قصائد جيدة أو ممتعة كناية عن استحسان لما سمع من شعر . ولا ينصرف حديثنا الى المعنى الأول الذي كان غالباً ولكنه ينصرف الى النوع الثاني : الى الاستحسان الذي عبّر عن نفسه بكميات التصفيق الذي حظيت به قصائد معينة .

فما الذي يحدث حين يتلقى الجمهور قصيدة ما فيصفق طويلا ؟ هل يرجع ذلك الى تقنية الالقاء ؟ اننا نعرف كثيراً من القصائد التي ألقيت بأداء عال وحظيت بالتصفيق فعلا . وهذه القصائد نفسها أو ما يماثلها قد ألقي بطريقة سيئة فلم يجد صدى عضوياً على الأقل ؟

الجواب ليس سهلاً على الاطلاق ، والأجابات التالية كُتبت كمحاولة أجابة من واقع تجربة الاستماع الى الشعر وتجربة القائه في مهرجان حاشد ضم صنوفاً من الشعراء تتراوح

بين التقليدية والحداثة أو ما بينهما من تزاوج ، وتتراوح بين موريتانيا والخليج وما بينهما من أقطار عربية .

في البداية كانت لدينا أفكار معينة عن طبيعة ما يسمّى القصيدة الخطابية ، والقصيدة المهموسة أو التأملية . وكنا نعتقد أن الخطابية صفة عضوية لاصقة بنوع من القصائد يستثير حماسة الجمهور للتصفيق .. ثم يتلاشى كل أثر للقصيدة . وقد ثبت أن هذه الأفكار غير دقيقة في توصيف أحداث شعرية غريبة . فثمة قصائد تأملية حظيت بالحماسة ، وثمة قصائد خطابية حسب مفهومنا الأولي لم تجد أذناً صاغية .. ناهيك عن يد متحفزة .... والعكس صحيح أيضاً .

لنبدأ إذن من التجربة . فخلال الاستماع الى عدد من القصائد لاحظنا أن الجمهور يصفق بارتياح عند وصول الشعراء الى نقطتين متنافرتين : الأولى النقطة التي يثير فيها الشاعر حالة من المهانة والإذلال في نفس المستمع مستخدماً ضمير « نحن » . والحالة الثانية تلك التي يثير فيها الشاعر حالة من العلو والارتفاع في نفس المستمع الى درجة (السوبرمانية) الخارقة . والملاحظ في كلا الحالتين أن مدة التصفيق تزداد حيثما ورد ضمير « نحن » . أما حين يرد ضمير « أنا » فحالة الحماسة لا تحدث الا حين تكون الأنا المعبر عنها هي الأنا السوبرمانية .

ولا يتحمس الجمهور لحالة الانخذال والمهانة الفردية إذا جاءت في سياق « الأنا » فقط .

المهم في ذلك ، أن الحماسة والتصفيق يتمان أمام حالتين متنافرتين لا يمكن أن تجتمعا في الوعي . بمعنى أنه لو كان الوعي هو الذي يتلقى هاتين الحالتين لما استطعنا أن نسميه وعياً سوياً . وبما أننا نفترض أن الجمهور حالة وعي إذن فالسؤال هو أين تلتقي هاتان الحالتان ؟ وجوابنا هو أنهما تلتقيان بين الكفين !

أي أن الرسالة لا تصل الى ذهن المتلقي بل تأخذ طريقها مباشرة الى جهازه العضوي ، الى الشبكة العصبية . وحتى تأخذ الرسالة طريقها من المنبر الى المتلقي وتستقر في هذا الجهاز كجهاز حركي ، فلا بد أن تكون قد تضمنت ما يحفز هذه الحركية وهذا هو ما يحدث فعلا . فالقصيدة الموجهة لتحريك أعصاب اليدين أو القدمين أو الحنجرة تتميز بصفات خاصة . إنها تستفيد من فن الالقاء تماماً ، فهي تُبنى من جمل قصيرة ، أو يقطع الشاعر جملة طويلة متعمداً لتقصير المسافة الزمنية وعدم منح الدماغ فرصة تحليل المضمون المعنوي وإيجاز حركته بالمضمون الايقاعي ، أو استباق الحركة المعنوية . وهكذا فإن ما يُدرك سريعاً يكون هو المفضل ، أي ما هو قريب من الحس أولاً وما هو قريب من المدارك العامة ثانياً .. وما هو صوتي ثالثاً .

ثم ان هذه القصيدة تُبنى وفق اقتصاديات الاثارة العصبية : بدء الأثارة ثم الوصول الى ذروة الجهد ، فالانسراح الذي يرافق تفريغ الجهد العصبي . وهذا الفعل لا يجب أن يكون تسلسله طويلا ، بل مختصراً الى أدنى حد ممكن . مما يجعل هذه القصيدة تعتمد على نمط تكويني خاص هو نمط (الدورات المتسلسلة . ومثالها بناء القصيدة التقليدية العربية ذات الأبيات



القصيدة الحديثة شكل مختلف ورؤية مختلفة وهذا لا يعني أنها لا تنجح في مواجهة الجمهور ولا تستثير حماسه

◆

المستقلة ، أو البيتين أو الثلاثة التي تسمح الدورة خلالها باعطاء الشحنة العصبية مداها التأثيري بلا إيجاز مخل أو تطويل مرهق . ولا يمكن أن يتم اغلاق الدورة الا بضربة من قافية أو جناس إيقاعي بين الألفاظ . وهذا هو السبب الذي يجعل وحدة البيت أو الثلاثة أبيات ضرورية كما هي ضرورية وحدة القافية . انها قضية تتعلق بطبيعة الاستثارة للجهاز الحركي الذي يرد بالتصفيق أو الشهيق أو بضرب القدمين قبل أن يكتشف الدماغ ما حدث فعلا وما سمع . وحينما يكتشف يكون ذلك تحت وطأة التأثير الطاغي لمناسبة الالقاء . وحتى الآن ما زلنا نسمع من يقول إن القصيدة التي حللنا لعبتها ستكون مختلفة حين تُقرأ على الورق .

وليس هنالك أحد يصفق للحروف الأبجدية ، لأن قراءة المكتوب تمنح وقتاً للدماغ قبل أن تصادره ردود فعل الحواس الحركية .

هل ما نصفه هنا هو القصيدة التقليدية ؟

بالضبط ... فكل هذه الأساليب في تكوين القصيدة تطرحها القصيدة الحديثة جانباً فهي لا تحدّد أطوالاً معينة للجملة الشعرية ، ولا تهتم بما يُدرك سريعاً في ذهن المتلقي وما هو قريب من مداركه ، ولا تستولي عليها رغبة التصويت ، بالاضافة الى الغائها لمبدأ الدورات المتسلسلة . انها شكل مختلف ، ورؤية مختلفة . ولكن هذا لا يعني قطعاً ان القصيدة الحديثة لا تنجح في مواجهة الجمهور ولا تستثير حماسته ، أو تصفيقه بل إن الكثير من القصائد الحديثة حظيت بنسبة أعلى مما حظيت به القصيدة التقليدية ، حماسة وإعجاباً وتصفيقاً . ولكن السبب لا يرجع الى بنية الحداثة في هذه القصيدة بل الى جانبين ، الأول الاعتماد على تقنية الالقاء المسرحي ، والثاني المزاوجة بين نمط الكتابة ونمط الخطابة .

ثمة جانب آخر من جوانب استجابة الجمهور ، فمن المعتقد والشائع أن الجمهور يخضع لتأثير التقنيات التي سبق وصفها ، ولكن الحقيقة أنه يخضع أيضاً للجو العام والمعتقدات المسبقة التي يحملها عن الشاعر . وفي هذا الصدد يتأثر بطريقة تقديم الشاعر لنفسه و بالأقاويل والشائعات التي تحيط بالشاعر كشخص ، ولهذا كثيراً ما يلجأ عدد من الشعراء الى تقديم أنفسهم تقديماً خاصاً ، فهم يهتمون كثيراً بطريقة دعوتهم الى المنبر : هل يدعون مع مجموعة من الشعراء أم وحدهم ؟ وهل يوضعون في المقدمة وتحت الضوء أم يوضعون بمساواة تامة مع الآخرين ؟ وهل يمارسون الاختلاط بالجمهور ، أم لا يشاهدهم الجمهور إلا على المنبر ؟ كل هذه الأشياء تؤثر على الجمهور . وقد أحسن عدد من الشعراء ادراك هذه التقنيات و برعوا فيها . فهم لا يختلطون بالجمهور في حياتهم الخاصة ، ولا بالشعراء ، بل بفئة مختارة بعيداً أيضاً عن أنظار الجمهور . ومن الأفضل أن ينعزل هذا النوع عن أنظار الجمهور . ومن الأفضل أن ينعزل هذا النوع عن الاجتماعات العامة فلا يحضر كمستمع أبداً ولا يجلس في ردهة فندق ، ولا يسير في شارع معروف . انه النوع الذي يساوي بين الحياة العامة والابتذال . و بين الجلوس الى الاستماع والمهانة الشخصية . وحتى تتكامل هذه الهالة التي يحيط بها الشاعر ◁

نفسه ، لا بد من جعل غيابه حاضراً . ولذا لا بد من اختراع السير الشخصية الأسطورية ، وترتيب شيء من الأقاويل الخارقة . وتنسجم هذه الأساطير مع وضعية الجمهور الذي يكتب بلغته أو اللغة التي يترجم اليها . وأسطورة المعتقلات والسجون والتشرد والتمرد هي أكثر الأساطير شيوعاً تليها بعد ذلك اسطورة العشق البدوية بشتى صورها العذرية وغير العذرية . وفي الأولى يحيط الشاعر نفسه بهالة الشهيد ، وفي الثانية يحيط نفسه بهالة مجنون ليلى العامرية . و يعزز الشاعر هذه الصور في شعره حتى يتحول هذا الى همه الشعري الأول . إنه الشهيد الأول والأخير وهو العاشق المجنون منذ الأزل .

و يتأثر الجمهور برغبة الدفاع عن الذات ايضاً حين تُلقى القصائد ، ونعني بذلك أن الغالبية العظمى من الجمهور ترفع أيديها بالتصفيق لا لسبب الا خشية اتهامها بأنها تجهل الشعر الذي يُلقى على مسامعها ، أو أنها لا تحسن التذوق في وقت تزعم فيه المعرفة والذوق بدليل تواجدها في القاعة .

وقد جرّبتُ شخصياً أن استثير هذا الخوف لدى جمهور إحدى جلسات الشعر . فقبل أن يقترب شاعر من المنبر بدأت بالتصفيق ، فتحركت الأكف لتصفق ، ولم يكن هناك بالطبع سبب للتصفيق . ذلك لأن التصفيق عادة يأتي حينما يعلن أسم الشاعر . أما وهو في طريقه الى المنبر ، فلا أعتقد أن هنالك سبباً معقولا دعا الجمهور الى التصفيق أو الأستجابة لديّ .

كرّرتُ هذه التجربة مرة ثانية حين صعد شاعر آخر ، وجاءت النتيجة مثل الأولى . أما في المرة الثانية فقد جربت التصفيق لشاعر كندي الجنسية ألقى قصيدة بالانجليزية اثناء الالقاء . وصفق الجمهور وكانت المرة الأولى والأخيرة اثناء القاء القصيدة بالانجليزية ، أما حين تليت الترجمة العربية فقد صفق الجمهور مراراً ، مما يدل على أنه في البداية لم يكن يعرف لماذا يصفق اللهم الا لأنني دعوته الى ذلك !

ان دفاع الجمهور عن نفسه بهذه الطريقة يجعل من السهل استثارته للتصفيق من دون أن يعرف لماذا ؟ ذلك لأن استجابته في الحقيقة تكون هنا استجابة للاوعي الخوف من الاتهام بعدم الفهم .. وقلة الذوق .. وهي تهمة مسلطة على الجمهور بكثافة تجعله ينساق الى نفيها .. والتصفيق ... ولو للاشيء .

فاذا كانت عملية تلقي الشعر المخطوب على هذه الدرجة الكبيرة من التعقيد والتراكب ، وإذا كان نصيب ما هو غير شعري كبيرا في تقرير مصائر الشعر والشعراء .. هل يتبقى إذن ثمة مبرر للقول بأن العملة الجيدة تطرد العملة الرديئة .. وان الجيد جيد مهما كان الظرف والزمن ؟ يبدو لنا أن هناك نوعين من الكتابة الشعرية . الأول يمكن تسميته بالكتابة الشعرية ، والثاني بالكتابة المخطوبة ويمكن أن يستعير الأول بعض تقنيات الثاني ، ولكن العكس لا يحدث . وفي المقابل هنالك الجمهور المتحضر الذي يحسن الاصغاء ولا يقاطع الشعر بالتصفيق ، وهنالك الجمهور الذي يخضع لنشاط الجهاز الحركي . وجمهورنا هو من النوع الثاني بامتياز . إن صبره قليل ، وحاسته مبرمجة على أساس التقنية الخطابية ، مثل تعدّد الذرى في القصيدة الواحدة ــ الدورات ــ والاستجابة « للنحن » المتخذلة أو « النحن » المتفوقة من دون شعور بالتناقض ، وخضوعه للأساطير المسبقة وشعوره بالحاجة الى اثبات أنه يعرف و يفهم ولو بالتصفيق للاشيء .

ومثل هذا الجمهور المبرمج وقصيدته يؤثر تأثيراً بالغاً على معظم الشعراء الحديثين الى درجة الوقوف على أصابعهم حين يكتبون أو ينشدون .

لا علاقة لذلك بالطبع بتقنية الالقاء ، فتلك فن قائم بذاته يستطيع أن يضيف للكتابة الشعرية ما ليس فيها ، أو يعزز ما فيها بشكل كبير . ومن هنا فإن الربط بين الخطابة وتقنية الالقاء لا مبرر له ، فالأولى سمات بنيوية في النص المخطوب ، والثانية سمات مضافة بالصوت وطريقة التعامل مع وحدات الزمن ، ورج المسافة الواصلة ما بين المنبر والجمهور .

— ٢ —

في إحدى الزوايا كان الحديث يدور عن ترجمة الشعر ، فاتفق الجميع على أن ترجمة الشعر خيانة له .. أي أن نقله الى لغة أخرى يفقده أهم ما فيه . وأهم ما فيه بالنسبة لبعض الحاضرين كان رنين الألفاظ أو الدلالات الخاصة جدا بلغة الشاعر القومية .

الشاعرة والناقدة « سلمى الجيوسي » أيدت هذه الفكرة وأضافت أن الكثير من الشعر الجيد في لغته إذا نقل الى لغة أخرى ربما بدا مضحكاً .. وسخيفاً . وفجأة تذكرت صفحة من محاضرات علم الجمال « لهيغل » .. فقلت يبدو أن هنالك شيئاً مختلفاً لدى « هيغل » . فهو يناقض هذه الفكرة تماماً . إنه يقول بأن الترجمة هي الامتحان الحقيقي للشعر ، فاذا نجح في الانتقال الى لغة أخرى فمعنى ذلك أنه موجود في لغته الأصلية . وإذا فشل ، فلا بد أن يكون السبب هو عدم وجود الشعر أصلا في النص الأصلي .

أحياناً يصفق الجمهور خوف الاتهام بعدم الفهم وقلة الذوق

ينطلق (هيغل) بالطبع من محور ان الحالة الشعرية هي حالة روحية لا تعلق لها بصريح الموسيقى أو اللفظ وان كانت هذه الروح تتجسد أحياناً في أشكال مادية . بل ان هيغل يصل الى أن الموسيقى ليست شرطاً لازماً للشعر فهي ذات استقلال نسبي ، وتجسد من تجسدات الروح في الموسيقى نفسها كنوع فني مختلف .

لم تعلق « الجيوسي » على هذا الحجر الذي ألقيته ، و يبدو أن الوقت كان متأخراً لقيادة جدل مضاد ، فطلبت مني أن أرسل لها صورة عن هذا المصدر الذي استندت اليه ، ولكن بعض الشباب كان يجد الوقت مبكراً كما يبدو فانبرى لتنفيذ رأي هيغل بالملموس فأورد بيتاً شعرياً عربياً قديماً وقذفه متحدياً أن يستطيع أحد ترجمته .. ويحافظ على روعته .

قلنا بالطبع إن هذا الأمر يتبع قدرات المترجم فهناك من يستطيع نقل الشعر في هذا البيت ، وهنالك من لا يستطيع . إلا أن صاحبنا لم يقتنع وانتقل في الدفاع عن رأيه الى الخط الأول فزعم أن البيت يخلو حتى من الصورة الممكن نقلها ، فألفاظه ذهنية مجردة ، وإيحاءاته لا تتعلق بصورة ملموسة بل بألفاظ محددة تعتمد الجناس اللفظي والجرس الموسيقي ، وما الى ذلك .

أعدنا البيت بهدوء ، فقلتُ من الممكن أن أكشف لك صورة ما بل صوراً في هذا النسق الشعري ان شئت .

ـ حسناً ... أين هي ؟

ومن دون أي تردد قلتُ إن لهذه الألفاظ التي تعتقد أنها لا تصور شيئاً تأثيراً عليك . انها تبعث في ذهنك الصور، وتستحث سلسلة من الصور . صحيح أنها غير موجودة في البيت نفسه ، ولكنها موجودة في مخيلتك الهاجعة ، أو هي مركزة فيك ، وفي مجموعة واسعة من المتلقين .

انتهت هذه الجلسة السريعة في الزاوية ولكن هذه الفكرة .. فكرة الصورة المستثارة في ذهن المتلقي أو القارىء لم تفارقني منذ تلك اللحظة . وبقدر ما كانت مفاجئة للجالسين فقد كانت مفاجئة لي أيضاً . ذلك لأنها المرة الأولى التي أجد فيها خيطاً يربط بين القصيدة والجمهور .. هكذا بمحض المصادفة .

مثل هذا المفتاح قد يفسر عدداً من غوامض هذه العلاقة وقد يفسر مصائر شعرية ما زال النقد لا يكاد يجد سبباً معقولا لاندثارها كقضايا تشغل الناس ، أو لا يكاد يجد سببا معقولا لكونها لا تزال تشغل مساحة عريضة من ما نسميه الساحة الشعرية .

الصورة المستثارة بالألفاظ .. ما هي ؟!

يمكن ان نقول بداية إن الشاعر يتعامل مع جمهور يمتلك مرجعيّة ، وهذه المرجعية لا تطال فقط القضايا الكبرى الشائعة ، بل تطال أيضاً فكرة ما عن القصيدة .. عن الشعر .. عن الشاعر .. عن وظيفة كل هذا . هذه المرجعية تمنح الجمهور مفاتيح القصائد التي تُقال أو تُكتب للقراءة . ومقدار نجاح العرض الشعري يتوقف بنسبة كبيرة قد لا نتصور ضخامتها على توافق هذه المفاتيح مع الأقفال التي يصنعها الشاعر . هذا إذا صنع أقفالا ولم يترك أبوابه مخلّعة .

بعض الشعراء يتعامل مع هذه المفاتيح بنجاح ، فيصنع الأبواب الملائمة والأقفال الأكثر ملاءمة . وهذه هي قمة العلاقة الايجابية بالجمهور . ولكن هذه العلاقة سرعان ما يطرأ عليها تحول ، فهي علاقة نسبية ، يُلقي الشاعر عادة برهانه على أنها علاقة مطلقة ، غافلا عن أن الجمهور ليس واقعاً حالياً فقط بل هو ممكن أيضاً .. فما الذي يحدث ؟

ان حالة النجاح أي التلاؤم تقع بين وضعيتين : ادانة الجمهور المعتادة في أشعار شاعر مثل نزار قباني أو مواساته في الشعر الأكثر تقليدية ، ولكن مثل هذه الحالة لا تستجيب لحالة التغير العاصف والمؤثرات التي تفعل فعلها في الجمهور . يظل الشاعر هنا يخاطب مرجعية ميتة و يستثير صوراً يتوهم أنها خالدة . وفجأة تصدمه حقائق الموقف ، موقف الفتور .. والتشاغل عنه وعن قصيدته .. وحضوره .. فيلجأ الى تقمص دور الشرطي !

الشاعر هنا شبيه بالساحر الذي أفلت الناس من سحره ومع ذلك فهو يواصل عرضه . وحتى يظل الجمهور مشدوداً على مقاعده فلا بد من الاستعانة بعناصر اضافية لا علاقة لها بالشعر .

قلنا إن للصورة المستثارة أهمية بالغة في تقرير مصائر الشعراء ، وما هذه المفاتيح والأبواب الا كناية عن قدرة الشاعر على استثارة حالات شعورية وصور مركوزة في الذهنية العامة ،



الجمهور يحتاج إلى ما يخدش وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول

◆

إلا أن مصير مثل هذا النوع الذي يفرغ القصيدة من الشعر ويحاول إيجاده في فعل الاستثارة فقط سيلتفت حوله يوماً ليجد أن الجمهور قد اختفى .

إن رسالة الشعر حالة موضوعية متضمنة في القصيدة ولا تعتمد على شيء خارجها ، فكل ما هو خارج الشعر مصيره الزوال : المناسبة وديكور العرض والمرجعية الشائعة . والسؤال إذن هو كيف يتمكن النص الشعري من الافلات من موت محتم ؟ من البقاء بإمكاناته المركوزة فيه وليس بمناخ قلق ومتغير هو الذهنية العامة ؟

هذه المعضلة تواجهها حالياً القصائد الملتصقة بالمناسبة ، و يواجهها حقيقة كل شاعر جاد ، و يواجهها شعراء وجدتُ أنهم منغمرون في وظيفة العلاقات العامة الى درجة البؤس .

نلاحظ مثلا أن قصيدة الحرب لدى بعض الشعراء العراقيين تكتسب أبعاداً انسانية متسعة باستمرار بعكس بعض القصائد التي تنشغل بالتقاط المفاتيح الجاهزة لدى الجمهور أو استثارة حصيلته الراهنة ثقافياً وسياسياً . وليس المقصود بذلك الاستهانة بهذه التجربة التي يمر بها الوطن كله وانما المقصود هو البحث عن الأعمق في هذه العلائق المتشكلة والتنقيب في طرق يعرف المتلقي انها ممكنات . وفي مثل هذا البحث تكمن قدرة التغيير .

الاسئلة الجوهرية هنا في علاقة الجمهور بالقصيدة يمكن أن تندرج كالتالي باستعارة من المسرحي (بروك) . هل يود الجمهور أي تغيير في شروطه ؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته وفي مجتمعه ؟ إذا لم يكن يريد هذا فهو ليس بحاجة الى الشعر .. من حيث أنه امتحان قاس ومجهر دقيق وأضواء كاشفة .. وأرضية للمقاومة . وان كان العكس صحيحاً فإن ما يحتاجه الجمهور من القصيدة ليس هو استثارة مخزونه المعرفي ، وليس تفريغ توتره العصبي ، بل هو بحاجة الى ما يخدش والى أن يبقى هذا الاثر ولا يزول . هذا الحديث عن المسرح حقاً .. ولكن أيختلف الأمر حين يقام العرض الشعري ؟ وحين يتوافد الجمهور على القاعة ؟

ألا نلاحظ أن عدداً كبيراً من القصائد يبدو أملسَ ينزلق على النفس انزلاقاً سريعاً ومع ذلك فلا يدفعنا الى التصفيق له الا الشعور بالواجب أو التعاطف مع بعض الشعراء تعاطفاً يشبه تعاطفنا مع « الأحفورة » ؟ ألا نلاحظ أن بعض الشعراء يستفز كل ملكاتنا المعرفية ، و يهدم ما تواضعنا عليه ، وما اطمأنت اليه نفوسنا ؟ انه إذن محتوى الرسالة .. ذلك المحتوى المستقل بشكل من الأشكال عن أي ركائز في الخارج ، سواء كانت ثقافة الجمهور أو دوافع مسلط الاضواء من وراء الكواليس .. أو مخاوف عدم الاستيعاب .

القليلون كما نعتقد يعطون أنفسهم للشعر بلا غايات أبعد منه ومن أعماقه تلك التي لا تبتعد عن أعماق الحياة نفسها ، وإن كان لا يمكن الوصول اليها الا بهذا الشعر وحده . ولكل فن أو عمل وظيفته ، ولكن قيمته بالضبط تكمن في أن غيره أو ما يجاوره أو ما يساوقه لا يمكن أن يقوم بمهمته .

هل يشعر بعض الشعراء بانعدام الندرة مثلا ؟ أي بأنهم مجرد تكرار لتكرار ؟ هذا الشعور لا يأتي الا في مرحلة متأخرة ◁

وحين يأتي تكون الخطوة التالية الحقد على الشعر والشعراء . أو كما قال الشاعر « سامي مهدي » الشاعر هنا سيندفع الى قتل الشاعر ؟

ـ ٣ ـ

يروي المخرج المسرحي (بيتر بروك) في كتابه « الحيز الفارغ » الحكاية التالية : « كنا نمثل في قاعات شبه خالية ، لكنني كنت مقتنعاً تماماً بأن لمسرحيتنا جمهورها في مكان ما من المدينة فأعلنا أننا سنقدم ثلاث حفلات مجانية .. فتقاتل الناس من أجل الدخول . وكان أداء المسرحية رائعاً فقدم الممثلون أفضل ما لديهم.

وتقدمت مديرة المسرح الى الخشبة وسألت :

ـ هل هناك أحد لا يستطيع أن يدفع ثمن تذكرة ؟

رفع رجل يده .

ـ والباقون ؟ انتم لماذا انتظرتم الحفلات المجانية ؟

ـ لأن الصحافة كتبت عن المسرحية بشكل سيء .

ـ وهل تثقون بما تكتبه الصحف ؟

ـ لا .... لا ....

ـ ماذا إذن ؟

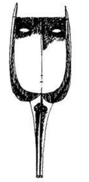
ـ ان المخاطرة كبيرة .. لقد خدعنا كثيراً ... بمسارح أخرى ؟ » .

الخداع .. وخشية المخاطرة .. ربما كانا من الأمور التي لا يحسب حسابها النقاد دائماً ، كما هو الأمر بالنسبة لجملة من المشكلات لا تتعلق بالمسرح أو الفن بحد ذاته بقدرما تتعلق بالمناخ العام الذي يولد فيه .

« بروك » كان واثقاً من وجود جمهور ما في مكان ما .. رغم أن قاعات المسرح كانت خالية . ولعل هذا هو نفس ما تلجأ اليه بعض التجمعات الأدبية حين تعد الجمهور بحفلة شاي أو وجبة غذاء .. لتقليل المخاطرة : مخاطرة حضور محاضرة أو الاستماع الى قصائد شعر .. ذلك أن المحاضر أو الشاعر هو نوع من الممثل بطريقة أو بأخرى .

في الأزمنة القديمة وهذا هو عصر العرض المرتبط بالمقدس لا يحتاج الجمهور الى أي إغراء من نوع التذاكر المجانية أو حفلات الشاي لأن الخداع مستحيل .. والخوف من المخاطرة غير وارد . فالطبل الافريقي مثلا ليس آلة موسيقية بل آلة لشفاء الروح . والشاعر ليس قائلا فقط لكنه انسان درب صوته وذهنه كي يسبق الجمهور هابطاً في طريق يعرف الجمهور أنه طريقه هو . إن الاصداء الباهتة لقصص الخلق ونشوء الحياة والتي يحاول شعراء العصر استعادتها لا تتصل بالزمن المعاش إلا بطريق غير مباشر . ونشك أن يكون جمهور الشعر الانكليزي قد تعبد في محراب « الأرض الخراب » لاليوت كما نشك أن تكون أناشيد « خليل حاوي » الطقسية قد حظيت باهتمام فلاحي الضيعة التي ولد فيها وعاش معتزلا صخب الحياة اليومية .

ما الذي يحتاجه الجمهور إذن ؟ يقول بيتر بروك « حين ترجع المشكلة الى المتفرج نسأل : هل يود أي تغيير في شروطه ؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته .. في مجتمعه ؟ إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح » . وتضيف : وهو ليس



طلب الجدة لن يكون هدفاً جماعياً في وسط يتساوى في نظره ما هو ميت وما هو حي

بحاجة الى القصيدة والقصة واللوحة ، من حيث أن كل هذه ممكنات قاسية في غيابها ، مناظير مقربة وأضواء كاشفة ، وأمكنة للمواجهة .

ولكن الجمهور من جانب آخر « قد يود أن يكون الفن كل هذا معاً .. وفي هذه الحالة لن يكون بحاجة فقط للمسرح .. للقصيدة ـ للرواية ـ للوحة ـ بل لكل شيء يستخرجه من هذا . انه بحاجة ملحة للأثر الذي يخدش والى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول .. » .

انه العرض الخشن الذي يتجاوز الطقس أو يستوعبه و يعلو عليه ، ولكن العروض التي تخدش تتفاوت في قيمتها . ونشهد في حياتنا الراهنة كيف أن شاعراً ما قادر على اقامة هستيريا من الخدش يشاركه فيها الجمهور بشكل ملحوظ ، بينما يستعصي على شاعر آخر تحريك مثل هذه الهستيريا رغم أن نصه قد يتفوق على نص الأول .. فما الذي يحدث حقاً ؟

ان القاعة الخالية لا تعني عدم وجود الجمهور كما ان امتلاء القاعة لا يعني وجود الجمهور ، وسيفسر لنا المسرح المميت هذه العبارة المتناقضة ظاهرياً . إنه يقوم على الخداع والمراوغة . فهو يؤدي و يقول بالضبط نصف النغمة المعروفة .. و يكمل الجمهور النصف الثاني . وهكذافإن نظم الثرثرة الشائعة ، ووضعها أمام الجمهور على لسان ممثل أو شاعر يشيع الاطمئنان في نفس هذا الجمهور ويخلق لديه الثقة بأن لا شيء يمكن أن يتجاوزه . انه جمهور معاصر و يعيش ملء حياته ما دام يشاهدها تؤدى أمامه . هذه هي خدعة المسرح الرديء . انه يحقق النجاح لأنه سخيف بالضبط وليس لأي سبب آخر .

وكما يقول « بروك » ، فان التفرقة الحاسمة بين ما هو حي وما هو ميت قد تحدث في مجالات محددة ولكن وضوحها ينتابه الشك والغموض في مجالات الأفكار والأساليب والاتجاهات . وكثيراً ما يحدث كما هو الشأن في الأو برا أن يقام عرض كابوسي مضخم ومرهق حول أمور تافهة . والشيء نفسه يحدث في الشعر حيث يدير الشاعر باعتباره ممثلا حوارات ضخمة وعناوين صارخة حول أمور تافهة .

اننا نسخر الآن من الحس الرومانسي في طبعته العربية ، والذي داخل الثقافة العربية منذ ما يقارب ثمانين عاما ، بتهويلاته وإبهاماته ، ولكن هذا العنصر الميت ما زال يُستثمر حتى الآن ويجد ممثلوه قبولا عاما يكاد يكون مَرَضيّاً .

وما يهيّء لمثل هذا العنصر النجاح السخيف أبعد من مجرد الذكاء النفعي الذي يوجه ممثليه الى استثماره . انه في التهيؤ الثقافي وفي القيم الفنية المكتسبة وفي نوعية الحياة الاجتماعية ، وفي وظيفة النقد .. في أشياء عديدة يوجد فيها العنصر الميت هذا .

ولعل وعي الجدة يخضع أيضاً لما يريده الجمهور وما يطمح اليه . فالجدة إمكانية ومكان مواجهة وليست شيئاً عرضياً . ومن هو ذلك الذي يود تغيير شروط حياته ؟ ان يتغير شيء في نفسه ؟ في حياته ؟ في مجتمعه ؟

ان مفهوماتنا للحياة تلعب دوراً خطيراً في تحديد نوعية نظرتنا الى الفن والى ما يستحق المخاطرة ، والى الخادع .. والنزيه .

وهكذا فإن تطلب الجدة لن يكون هدفاً جماعياً في وسط يتساوى في نظره ما هو ميت .. وما هو حي .

سيمثل الشاعر دوراً . ومدى اقتناعنا بهذا الدور يخضع لأشياء غريبة يصعب حصرها ، ولكن أبرزما فيها هذه التهيئة المسبقة التي تشارك فيها الصحافة وشاشات التلفزيون أو الوسائط الاعلامية ، وهي تهيئة تجعل مخاطرة الجمهور في حدودها الدنيا ، أو هي تجعل من الخداع أمراً مستبعداً .

وقد لا يكون لهذه الوسائط بحد ذاتها قيمة أو مصداقية ولكن الأثر الذي تخلقه هو دفع قانون الاستهواء الى الحركة والفعل بحيث تسري هذه الحركة تلقائياً و بغير مرجعية واضحة ، شأنها في ذلك شأن الشائعة .

ان الوسط الذي يحكمه الاستهواء هو الذي يهيء النجاح السخيف الذي أشرنا اليه فيصبح النجاح سبباً للاستهواء والاستهواء سبباً للنجاح .

والآن ما هو قانون الاستهواء هذا ؟

يتوافد الجمهور لمشاهدة عرض مسرحي أو شعري بفكرة مسبقة . ومن النادر أن نجد أحداً يتجه الى عرض مخاطراً أو لامبالياً بخدعة ما قد تنتظره . هذه الفكرة المسبقة ضرورية لكي تزدحم القاعة بالجمهور . وما أن يتكامل العدد ، ويجلس أناس غرباء في مكان واحد مهيأين لطقس سيمثل أمامهم . سيكون لهذه الغربة دور في تدمير الحس النقدي ، فيتبادل الجمهور النظرات ، وكل واحد منهم لا يعرف ما يدور في ذهن الآخر . إنهم حذرون من إبداء أي تصرف أو رأي شخصي الى أقصى الحدود . والقرار الشخصي معلق الى أن يبادر أحد ما الى اختراق الطقس القائم . وهو ما لا يحدث الا نادراً .

إذن في وسط هذا الجو ، يبدأ الممثل عرضه مستنداً ربما بلا وعي الى فضائل هذه الغربة التي تتسرب بين الأفراد والصفوف . إن الفكرة المسبقة التي يحملها الجمهور أكثر من جليلة و يعرف خبراء العلاقات العامة والاعلان اثرها الفعال ، فهي لا تجمع جهوراً فقط ، ولكنها تجعل كل فرد معزول يعتقد أنها فكرة موضوعية لدى الآخرين .

ان مجيء الفرد المعزول الى مكان من هذا النوع يعني بالنسبة اليه أمراً يتعلق بالكرامة والأهمية ، فهو قد اختار في لحظة أن يضع نفسه في موضع من يستحق أن يحضر أمثال هذا العرض . ومن المخجل وربما مما يحط بالكرامة أن تبدر من هذا الفرد بادرة تنم عن عدم جدارته وأهليته للحضور ، انه يصفق و يستحسن .. و يهز رأسه إعجاباً .. والأكثر من ذلك انه يخادع نفسه بدل أن يسمح للآخرين بفرصة خداعه . إنه جدير بمكانه .. هذا هو ما يحاول اثباته . الاستهواء إذن قطيعة مزمنة بين الانسان ونفسه ، تعكس قطيعة بين الذات والآخر على الصعيد الاجتماعي .

اننا لسنا ضحايا الممثل فقط ، بل كل ما يهيء المسرح ، بدءاً من الاعلان فالأقاويل ، فالشائعات ، وصولا الى المكان الذي يقام فيه الاحتفال . لهذا السبب لا تلعب النصوص ولا قدرات الأداء دوراً كبيراً في استقطاب الجمهور ، فالاحتفال بطبيعته الاستهوائية قد يكون كافياً . وهذه الطبيعة ضمان ضد الخداع والمخاطرة □

تساؤلات

مها بكر
شاعرة من سورية



لماذا
يملك قصب السكر
في وطني
كل هذه الحلاوة
ونشرب الشاي مرا؟

ولماذا
تملك خدود
شقائق النعمان
في وطني
كل هذه الحمرة
ونصاب بفقر الدم؟

ولماذا
يستخرج الاسفنج
من عظامنا
وينام الوطن
على وسادة من حجر؟

ولماذا
تغادر الأعشاب
ضفاف الأنهار
الى شواطىء البحر؟
هل تخاف
على غشاء بكارتها
أم أن
الضفاف هي المكان
المفضل لها؟
اذا تخثر المطر

في الغيم فماذا
يدعى فصل الشتاء حينها؟

الشمس ليست صديقة الخريف
فمن أين؟
تأتي الأوراق اذاً
بكل هذه الصفرة؟

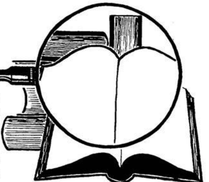
كم لغة يعرف
هذا المطر
الطيب جدا
حتى يكون صديقا
لهذا العدد الهائل
من النباتات؟

بماذا تتكاثر البحار؟
بالانهار العذبة أم المالحة؟
والأسماك أيهما تفضل؟

ما اسم المدن المهجورة
على الخريطة؟
وبماذا تتغذى
الأسلاك الشائكة فيها

ما فائدة الله
لحديقة
يصلها المطر
متأخرا
متأخرا
دائما؟ □

الراهن والتاريخ



نشرت «الناقد» في عددها الماضي القسم الأول من هذه الدراسة. وهنا القسم الثاني والأخير.

■ لقد توخينا في هذه الاشارات الثلاث ان تكون قفلة القول في المحور الأول من الترسيمة التي بدت للانتاج الروائي في السبعينيات والثمانينات من زاوية هذا البحث، وكذلك مفتاحا للمحور الثاني من تلك الترسيمة، حيث ينفرد الانتاج الروائي الذي اشتغل على (الراهن) فماذا نرى ها هنا؟

ثمة اولا فئة من الروايات التي أقبلت على حرب تشرين ١٩٧٣، فناءت تحت وطأة ما يتلبس علاقة الرواية بالراهن حين لا يسيطر الكاتب على مادته ولا يتحكم بها ولا تتوفر لرؤيته الشمولية والعمق، فتقع الرواية في مطب المناسباتية والشعارية اللفظية. وهذا ما نال بنسبة أو أخرى روايات عبد السلام العجيلي (أزاهير تشرين المدماة) وحنا مينه (المرصد) وأحمد يوسف داوود (دمشق الجميلة)[١٤].

وثمة ثانيا فئة من الروايات كانت لها لفتة ما الى سد الفرات في المقدمات التي قادت اليه أو عملية بنائه او ما ترتب عليه على يد فارس زرزور ومحمد ابراهيم العلي وعبد السلام العجيلي. وقد جاء ما قدمه زرزور والعلي هنا مثل الذي رأيناه لهما من قبل يئوس عند مرحلة البدايات الجنينية مما يفقد الرؤية التقدمية غطاءها الفني ويعطل عنصر الاقناع فيها والاشعاع، على العكس من العجيلي الذي أكد في (المغمورون) ما سبق ان رأينا في الرؤية وفي استاذيته اللامعة في الفن الروائي.

وثمة ثالثا لفتة اخرى الى قاع السلم الطبقي جاءت على يد عادل ابو شنب في (وردة الصباح)، مصورة بعدة فنية متواضعة المآل البروليتاري الرث لمهاجري الريف الى المدينة. وعلى نحو أوفر نجاحا جاءت (الياقوتي) و(الصخرة) و(المتعدد) لعبد النبي حجازي الشديد العناية بقاع السلم في الريف نفسه، مثله مثل ابراهيم الخليل في روايتيه: (الضباع) و(حارة البدو). وقد تجلت لدى هذين الكاتبين تلك النكهة المحببة التي راحت تتصاعد في الانتاج الروائي ضمن سعي هذا الانتاج لرسم ملامح الشخصية وهويته القومية والطبقية، وبالتساوق مع السعي أيضا لتصليب وتحديث القوام الفني، وهو الذي كان لصنيع حجازي والخليل فيه نصيب طيب.

وثمة رابعا لفتات أهم الى ما يزخر به الراهن من تناقضات وضغوطات وتفجرات وتفسخات، في شتى المستويات. ومن أبرز هذه المخاطبات ما حاول ان يقدمه هاني الراهب سواء في الحركات الأخيرة من (الوباء) ام في روايته الأخيرة (بلد واحد هو العالم)، وكذلك ما قدمه وليد اخلاصي في (زهرة الصندل) أو (بيت الخلد) أو (باب الجمر).

واذا كانت طبيعة (الوباء) وموقع الراهن في جملة بنيانها، قد حفظ لحركته الروائية ديناميكيتها واستقامتها، فان الأمر جاء عكس ذلك في (بلد واحد هو العالم)، على الرغم من الاطروحات المتطرفة، والمغامرة الفنية الجديدة للراهب في هذه الرواية. ذلك ان مجيء المجتمع الروائي في تلك الهيئة اللامستعينة بقدر ما توهم انها مستعينة، قد هيكل الشخصيات وأفقد الخطاب مصداقيته الفنية، مما ليس من عوض له في لعبة التواطؤ مع القارىء الراهن مهما وضحت الدلالة، ولا في لوحات الحياة لشعبية، ولا في البلاغة الثورية. وهذه ليست غير بعض مما يتلبس من احتمالات سالبة علاقة الرواية بالراهن حين يزخر بالمحرمات والكلابات.

على نحو آخر، أقل عصابية وأكثر هدوءاً جاءت مواجهة (زهرة الصندل) لجانب آخر من جوانب الراهن في لحظة أواخر السبعينات او مطلع الثمانينات، في مدينة حلب، وعبر المواجهة الدموية مع الاخوان المسلمين. لقد اختار اخلاصي سبيلا وعرا، ولكنه تنقل فيه بما قد يبدو للوهلة الأولى ادنى جذرية، لكن ذلك الوهم لا يلبث ان ينقشع حين لا يكون وهم البلاغة اللفظية الثورية حاكما الفن والرؤية، القارىء والكاتب. ولعل تعينات هذه الرواية هي التي وفرت لها هذا الذي ظلت تفتقر اليه (بلد واحد هو العالم)، وهو ما ظلت تفتقر له أيضا رواية اخلاصي الأخرى (باب الجمر).

هذه اللغثات الروائية للراهن تستدعي التأمل في اطراد النزوع الى التجريدية والترميزية في الرواية مع محدودية النزوع الديموقراطي والحس الشعبي لمن يتعامل في الرواية مع الانتفاضات الواسعة مهما كانت طبيعتها. وفي المناخ العربي القامع تزداد وطأة ذلك على الروائي العربي، وعلى الرواية العربية لتسفر عن نوع من الفيتشية، تجعل البناء الروائي الواحا رمزية.

لقد قبلت اعمال اخرى على الراهن في هذا الجانب او ذاك، ضمن الصراع ضد اسرائيل الى حياة الموظف الصغير. وفي هذا الاقبال الذي ظل يلامس السطح حينا او ينفذ حينا آخر الى مدى او آخر في العمق، بدا المجتمع الروائي في الغالب أقوى تعينا، كما كان الطموح الفني أدنى مما تضج به الأعمال السابقة لاخلاصي والراهب. ومن تلك الأعمال نذكر خطوات في الضباب لملاحة الخاني و(صخرة الجولان) لعلي عقله عرسان، و(هكذا كالنهر) لمحمد كامل الخطيب. ومثل هذه الأعمال جاءت بمنجاة مما تلبس (بلد واحد هو العالم) و(باب الجمر) لأنها لم تطرح على نفسها المهمة عينها والتحدي عينه، ان في الوقفة والموقف مما اختارت من الراهن وازاءه، وان في المغامرة الفنية.

***

هل بات من الجلي الآن ان الانتاج الروائي في سورية خلال الراهن الذي نعاين انما جاء جل جهده وامتيازه الذي أفسح للرواية السورية في المشهد الروائي العربي والعالمي ايضا، انما جاء على نحو خاص في تلك النصوص التي اختارت عودة ما الى الوراء، الى تاريخ ما قبل الراهن؟ ما الدلالة التاريخية الكامنة خلف ذلك؟

قبل الاجابة على هذا السؤال علينا ان نطرحه بصدد ما رأينا من صلة الخطاب الروائي في سورية بالراهن والتاريخ قبل السبعينات، وبالتالي علينا ان نسأل عما يعنيه اقبال البدايات الجنينية على راهنها؟ هل يكمن في ذلك تطلع شرائح المجتمع الناهضة او المتململة عبر رموزها من الكتاب، تلك الشرائح البورجوازية المدينية التي بدت مشدودة الى راهنها، الى

في الخطاب الروائي
على ضوء التجربة السورية خلال قرن

نبيل سليمان

مشروع جديد ما، ينوء تحت جذب الآخر الغربي، مثلما ينوء تحت ضغط الموروث.

وفي الخطوة التالية للخطاب الروائي في سورية ماذا تعني عودة الارناؤوط الى التاريخ البعيد من جهة، وإقبال الجابري على الغرب، ومخاطبته لراهنه من خلف ذلك الستار؟

عقود كانت قد انقضت على البدايات الجنينية قبل هذه الخطوة، غدا معها التطلع والتململ لتلك الشرائح البورجوازية خاصة اوضح، بعد ان دالت دولة العثمانية، وتعمدت بالدم والمثاقفة الصلة مع الآخر الغربي. هكذا انسرب ذلك التطلع والتململ الذي تطور الى الانتفاض، عبر مجريين: الأول ألوى بعنقه الى ما بدا له من علامات مضيئة في تاريخه، وقد فعل الارناؤوط ذلك مسلحا بما وفرت له من عدة فنية العقود التي تفصله عن البدايات الجنينية.

أما المجرى الثاني فقد ألوى بعنقه الى الآخر الغربي على النحو الذي فعله الجابري.

وفي العقود التالية لن يتعمق او يتطور المجرى الأول، فيما تكون للمجرى الثاني تخلقات جديدة. لقد طلعت الخمسينات بزخم شعبي حار، قومي وتقدمي، تروده شرائح البورجوازية الصغيرة ذات الأصل الريفي في الغالب. وبقدر ما جاء الخطاب الروائي لذلك الزخم احالة على الآخر الغربي، بقدر ما جاء احالة على تاريخه القريب في العقود المنصرمة من القرن العشرين، وكذلك إحالة على راهنه. وفي هذا كله راح يصلب عود الرواية كما راحت ترتسم الاختيارات الوجودية والماركسية والقومية، ضمن تبلورات المشروع البورجوازي الصغير وسيادته، دون ان يختفي تماما صوت البورجوازية العليا.

ما الذي طرأ بعد ذلك؟ ماذا يعني تلجلج الخطاب الروائي أمام الراهن مقابل تجويده أمام ماضيه القريب؟ هل الأمر فقط فيما يلتبس الاقبال على الراهن من مطبات؟ لماذا لم يتوفر للخطاب الروائي ما ينطوي عليه أيضا الاقبال على الراهن من انجازات؟ هل الامر في إيثار الكاتب للسلامة؟ أم ان العلة هي في تلك الأزمة الاجتماعية الحادة الناشبة منذ بداية هذه النهضة الروائية، خاصة ان تلك الأزمة تعيد رسم الخريطة الطبقية بحدة وسرعة؟

ليس البطل البورجوازي الصغير في هذه المرحلة هو ذلك الذي الفنا في الخمسينات والستينات، لقد بات ذلك الحاضر الغائب في انسحابه وعطبه وسائر تخلقاته الجديدة في رأس وأسفل السلم الطبقي. وهذا البطل يرسم بذلك حركة طبقية حادة في المجتمع كله. ولسوف نرى بعض تعبيراتها الروائية في خطوة تالية من هذا الكتاب، من قطر عربي آخر، فهذا الكلام بمجمله لا يخص سورية وحدها.

وفي الآن نفسه، يبدو نهوض الخطاب الروائي بعبء التأرخة تعبيرا عن هاجس التأسيس، عبر تفحص الخطى المتعثرة وغير المتعثرة التي كانت للتحرك الطبقي التحتاني العريض الذي تتفاقم الضغوط عليه، انها محاولة الخطاب الروائي اعادة كتابة التاريخ من وجهات نظر متباينة، منها ما يعبر عن البورجوازية العليا، وهو ان كان محدود الحجم، لكنه متماسك وقوي ونام، ومنها ما يعبر عن سائر التحرك الطبقي التحتاني العريض المتلجلج، ولعل تلجلج شهادة الخطاب الروائي على الراهن هو من ذلك التلجلج في التحرك الطبقي.

على أية حال، لا تبعث العزاء النجاحات التي تحققت أيا كانت. بل ان هذه النجاحات تلح على ما ينتظر من الخطاب الروائي في الراهن، وكذلك في المهمات الأخرى عبر العودة الى هذه اللحظة او تلك من لحظات الماضي القريب أو البعيد، مما لا يزال يخاطب الراهن. كما ان النجاحات التي حققها كتاب آخرون اختاروا فضاء لاعمالهم خارج سورية لا يعزي عما ينتظر من قولهم الروائي في الراهن او في سواه.

ولعل هذا الذي لا يقبل العزاء، هذا الذي يجري الالحاح عليه، هو الذي يحدد أبرز الاسئلة الجديدة لآفاق الرواية في سورية، دون ان يغيب عن البال لحظة ان ما يشي به الكلام هنا من تشديد على صلة الخطاب الروائي بالراهن، لا يغفل عن ان الكتابة ـ كما عبرت يمنى العيد: «ليست سطحا يأتي اليه المعيشي واليومي، كل المعيشي واليومي، كل هذا الراهني. ليست الكتابة مجرد نقل تقني يركب المعيش»[15].

*

ونبدأ بشهادة واحد من ألمع كتّاب الرواية العربية، ولعله ليس من المبالغة ان نضيف: والعالمية، هو عبد الرحمن منيف، الذي احتل تلك المكانة بجدارة مع صدور (مدن الملح). يقول منيف: «والرواية هي محاولة تسجيل احداث ماضية من جانب، ومحاولة استشراف آفاق جديدة من جانب آخر. وبالتالي يمكن ان يكون هناك أحداث سجلت وأحداث ما زالت بحاجة للتسجيل، وهناك بعض الروايات التي حاولت ان تسجل أحداثا معينة أو بعدها بقليل، ولكنها لم تكن موفقة، ولم تعطنا النتائج المرجوة، مثل الروايات التي حاولت ان تسجل احداث حرب تشرين او حرب لبنان الأخيرة. لنترك العمل ينضج على نار هادئة، ونعطي الفرصة الكافية لمعرفة كل أبعاده وكل النتائج التي تترتب على وقوع الحدث حتى نستطيع ان نبني عليه رواية جيدة»[16].

الميل هنا واضح ومحدد نحو ترك فسحة زمنية ما بين الكاتب وما يتصل بمادته الروائية من مجريات الواقع، من مجريات الراهن. ويوحي الكلام بأن تكون الفسحة كافية ليغدو الراهن ماضيا وان لم يجر التصريح بذلك. ومهما يكن، فان الميل هذا قديم وراسخ لدى كتاب ونقاد كثيرين، نستحضر من أمثلته الأكثر صراحة وتحديدا ما ذهب اليه بومفارتن حين رأى ان مادة الكاتب المتعامل مع الراهن هي بدون مصير. وهذه المادة تتطلب تدخل الكاتب (يد الكاتب) لتصنع مصيرا. اما الكاتب المتعامل مع مادة ناجزة، مع مادة صارت من الماضي، فلديه فعل مصيري. ذلك ان الماضي يكشف عن خطوط واضحة، أما الراهن فغامض.

هل يحق لنا هنا قراءة إيثار الكاتب للسلامة عبر عزوفه عن المغامرة في استبصار المصير؟ او في الركون الى الخطوط التي يرسمها ماض ما؟ بكل ما في ذلك من تغليب للمؤرخ في الروائي.

من الحق ان الشغل في الراهن هو بمعنى ما شغل في الغامض، انه

١٤. يدعي كاتب هذه السطور انه وحده قد كانت له محاولة مغايرة على شتى المستويات، وذلك في روايتي (جرماتي) و(المسلة). الأولى صدرت عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة عام ١٩٧٧ والثانية عن دار الحقائق في بيروت عام ١٩٨٠.

١٥. الراوي: الموقع والشكل، مذكور سابقا، ص ٤٨.

١٦. من لقاء مع الكاتب في مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤ شباط ١٩٧٩، دمشق.

◁



عب الروائي في هذا العالم يتضاعف كمؤرخ لا للماضي بل الراهن أيضا

◁ شغل في المحتمل. وهو في الرواية قد يتطلب تدخلا اكبر وأخطر من الكاتب ليرسم مصيرا ما. لكن العكس ليس صحيحاً دائما في عمل روائي ينهل من ماض ما. ان النظر الى الماضي او الراهن في العملية الروائية كمجموعة ناجزة يعتدي على طبيعة هذه العملية التشكيلية والاحتمالية. فمثل هذا النظر يحرم الكاتب من التدخل في صنع المصير. كما ان النظر الى الماضي أو الراهن كمجموعة ميتة تنتظر عصا الكاتب لتحييها هو مبالغة نقيطته. وقد عبر عن هذا النظر فويشتفا نفر على نحو آخر، حين أعلن انه اذا ما تعامل مع بيئة معاصرة له، حيث لا تزال الأشياء في تغير مستمر، فانه لا يصل الى نتيجة. يقول: «وفي تصوير الظروف المعاصرة أشعر بالتضايق لغياب المنظور، انه رائحة تتبخر لأنك لا تستطيع إغلاق القنية. ويضاف الى ذلك ان عصرنا القلق جدا يحيل بسرعة كل ما هو حاضر الى تاريخ. لذلك اذا كانت بيئة اليوم ستصبح في اي حال تاريخية في غضون خمس سنوات، فلماذا اذن لا أختار بالمثل بيئة تكمن في الماضي بالبعد الذي أشاء، اذا أردت ان أعبر عن موضوع آمل ان يبقى حيا في غضون خمس سنوات؟»[17].

منذ أكثر من نصف قرن، حين جرت في الاتحاد السوفياتي عام ١٩٣٤ مناقشات حول الرواية التاريخية، برز اتجاه يدعو الى فصل الراهن عن الماضي في العمل الروائي. لكأن الدرس الثمين الذي قدمته الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، لم يكن، على الرغم من انه كان لا يزال طازجا.

قد يقال ان الرواية الروسية تأخرت عن مثيلاتها في الآداب الاوروبية، لكنها سرعان ما احتلت مكانة رفيعة، فلماذا؟ ألم يكن من بين أبرز ما أهلها لذلك انغماس الروائيين الروس في لجة الراهن الذي كانوا يكابدون؟ لنتوقف قليلا عند هذا المقتطف الطويل[18]:

«وتمكن الروائيون العظام من ان يصوروا في رواياتهم أهم المشاكل الجذرية للواقع في تغيره وتطوره، وكذا مشاكل الفرد في ارتباطها مع ظروف الواقعة، بدرجة جعلت من الرواية الروسية مرآة ناصعة لأهم مراحل الحياة الاجتماعية والنضال التاريخي، بمنعطفاته ومنحنياته، بصعوده وهبوطه. ومن هذا الارتباط والالتحاق بمشاكل الواقع وحياة الشعب استمدت الرواية الروسية قوتها ومسحتها القومية (. . .) ومن جهة أخرى كان ارتباط الرواية الروسية بالحياة الاجتماعية وبالحركة التحررية الشعبية السبب كذلك وراء ظهور البطل المفكر والشخصية التقدمية والاجتماعية، ذلك النمط المميز للفترات التاريخية المختلفة (. . .) اهتم الروائيون الروس اهتماما كبيرا كذلك بتصوير الشعب، فرغم ان الروائيين الروس كانوا في أغلبهم ينتمون بالنشأة والتربية والثقافة الى الطبقات النبيلة الارستقراطية الاقطاعية، الا ان انسانيتهم العالية جعلتهم يتجهون بكل الحب والعاطفة والاهتمام الى الشعب، فصوروا حياته والتغيرات النفسية والاجتماعية التي كانت تطرأ على وجوده وعكسوا آلامه وأحلامه. وكان العالم الداخلي لبسطاء الشعب في مركز اهتمام الروائيين الذين انغمسوا في تحليله وشرح خباياه، لقد كان الشعب هو المنطلق وهو المنبع الرئيسي وهو القوة الرائدة في الحياة بالنسبة الى الروائيين الروس، كما كان أيضا المعيار الذي يقيسون عليه قيمة الشخصيات الأخرى التي تنتمي الى الطبقات العليا، فقد كان قرب او بعد هذه الشخصيات من الشعب دليلا تقاس به قوة وايجابية او ضعف وقسوة وسلبية الشخصية. لقد حدد موضوع «الشعب» شاعرية الرواية الروسية والكثير من خصائصها ووسائلها الفنية. والرواية الروسية حقيقة ـ وكما أكد الناقد اودينوكوف ـ كانت تبنى على أساس «الفكرة الشعبية» وقد حددت الخاصة الفنية لهذه الفكرة تطور الأشكال الروائية».

اننا نعي جيدا ان تولستوي قد كتبت عن ماض ما (الحرب والسلام)، لكننا نعي ايضا انه قد قدم عن راهنه «انا كارنينا». اما دوستويفسكي فقد كانت بصمة الراهن قوية في رواياته. وبالطبع، فليس أي اقبال على الراهن او اشتغال فيه، مقرونا اوتوماتيكيا بنجاح ما. بل ان في هذا السبيل من المطبات امام الرواية ما فيه. والمعول في التغلب عليها هو الملكة الابداعية، أجل، لكن لا بد لهذه الملكة من ان تقترن بتغلغل اعمق في الواقع الذي يعايشه الروائي. وهذا التغلغل كلما اقترن هو الآخر برؤية شمولية كان النصيب من النجاح اوفر. لا الملكة الابداعية وحدها تغني. ولا يغني وحده التغلغل في الواقع وفي الراهن، أو الرؤية الشمولية. فمهما كان التعبير الفني رائعا، ومهما بدت الرؤية متماسكة وكانت تجريداتها محكمة، فليس في ذلك غنى ولا بديل عن ملموسية الحاضر كما يقول لوكاتش، لا بديل ولا غنى عما يكون الشيء ذاته. ان موضوعية واحكام الرؤية رهن بمدى المشاركة الموضوعية في اتجاهات التطور الرئيسية للمجتمع. وسواء أكانت الرواية عن هذه اللحظة او تلك من لحظات التاريخ، فالمعول هو على ما يصلها بالسياق الكلي للحياة الاجتماعية.

وهذه المسألة، ينزع بعضهم ـ من ناحية أخرى ـ وكما أشار لا فريتسكي، الى اصطناع تقسيم الكتاب على أساس منها بين مكبين على الراهن، وآخرين منصرفين الى ابداع القيم الجديدة المستقبلية، بين عمال أدب وأرستقراطية أدب (عباقرة)، ولكن كما انه لا فارق بين من يقبل على الراهن، وبين من يقبل على الماضي، من حيث الأساس، فكذلك لا فارق بين من يقبل على الراهن وبين من يشغله ذلك الآتي وحسب. الآفاق ضرورية للجميع، والفارق هو في مستوى ونوعية التعامل مع التاريخ، مع هذه اللحظة او تلك منه، مع الماضي أو الراهن او المستقبل. يقول فريتسكي: «ان من يستطيع ان يخدم بوعي عصره يستطيع ان يخدم كل العصور، وذلك اذا ما تمتع بقوة ابداعية مناسبة»[19].

لقد رسم باختين واحدة من أبرز السمات التي تميز الرواية عن سواها من الأنواع الأدبية، في تلك المنطقة الجديدة لبناء الشخصية الأدبية، المنطقة المرتبطة الى حد اقصى بالواقع المعاصر في عدم تكامله، بالراهن، حيث بات على الكاتب ايلاء الحياة اليومية للانسان الأهمية الأولى، أي بات على الكاتب الدخول في علاقة وثيقة مع ذلك الواقع غير المتكامل، الأمر الذي يتطلب من الكاتب أيضا ان يكون بمعنى ما منظرا، ان علامة الانتقال من عالم الملاحم الى العالم الروائي قد جاءت لدى باختين في تصوير الكاتب للحدث من وجهة نظره ومن وجهة نظر معاصريه، على أساس من التجربة الشخصية ومن الخيال، ومن هنا جاءت الرواية تاريخا جديدا للبشر، وبخاصة البشر المهمشين. وبهذا المعنى غدت الرواية ملحمة الحياة اليومية للبشر. ولعلنا نذكر في هذا السياق عجب هايني من البشر الذي ينتظرون من الشاعر ان يكتب لهم تاريخهم، لا من المؤرخ.

**

ليس هذا الذي تقدم في الرواية والكاتب والراهن أوهى اتصالا بتلك الرواية التي اختارت لفتة ما فيما مضى ليس ما تقدم أوهى اتصالا بالكاتب الذي يكتب هذه (الرواية التاريخية) او تلك (الرواية التاريخية) في سائر التمييزات التي قدمنا لها.

والرواية التاريخية التي اختارت لفتة ما فيما مضى نهضت منذ نشوئها في مطلع القرن الماضي على مقومات عديدة، لعل في رأسها مما يخاطب الانتاج الروائي السوري وآفاقه، هذا الذي بلوره منها لوكاتش:

ـ تجسيد فردية الشخصية الروائية من خلال خصوصية المرحلة التاريخية المعنية.

ـ تجسيد الدوافع الاجتماعية والانسانية التي جعلت البشر يعيشون الأحداث الكبرى على هذا النحو بالذات. ان السؤال هنا قد كان ولا يزال: ما تأثير التغيرات التاريخية المهمة في الحياة اليومية للناس، سواء اكانوا يعونها أم لا؟

ـ وبالتالي، فليس من المهم اعادة سرد تلك الأحداث. فذلك له مظان اخرى خارج الرواية. وبالتالي أيضا تبدو أهمية الأحداث الصغيرة التي تبدو للوهلة الأولى عابرة وثانوية.

ـ ليس من المهم اذن تقديم لوحة تاريخية كاملة.

ـ وهذا يحدد دور التوثيق والوثائقية في درجة مساعفتها على اغناء فردية الشخصية الروائية، وكشف اللحظات الحاسمة في التطور التاريخي، وبعبارة اوسع، هذا الدور يتحدد بما يقدم من أسس مادية للخطة الفردية والتاريخية المعنية، وحسب.

ـ والتعويل في الرواية التاريخية على كون المادة الروائية ناجزة وطيعة، هو فخ للكاتب. ذلك ان الصراع بين المادة والكاتب مهما كان هو أحد العوامل الحاسمة في فقر أو هزال قوام الرواية. وبقدر ما تسود هنا عنديات الكاتب على مقتضيات الصدق التاريخي، على منطوق المادة الخام، تغدو الرواية أقل غنى وتماسكا، وأضعف اقناعا.

ـ في رأس ذلك كله وعبره أيضا تتضح الدلالات الفنية والاساسية الكامنة خلف تسمية أبطال الرواية التاريخية بأبطال منتصف الطريق الذين يمثلون الحياة الشعبية ويجسدون التمفصلات التاريخية والتطور التاريخي.

قبل القرن التاسع عشر، كانت البدايات الجنينية للرواية التاريخية تنهض على موضوع تاريخي ما، وتزوقه بالديكور والأزياء، فيما تأتي سيكولوجية وسلوكية الشخصيات الروائية على قد سيكولوجية وسلوكية زمن الكاتب. لكن تلك المرحلة انقضت. ومهما يكن عمر الرواية في سورية فان عليها ان تتمثل هذا الدرس. عليها ان تعي درس الرواية التاريخية في العالم. وبخاصة الدرس البورجوازي، حيث يأتي التاريخ نوعا من العرض التنكري الضخم على حد تعبير سوتشكوف. وكذلك الدرس السوفياتي، كما ركزه سوتشكوف أيضا، وحيث العناية منصبة على ادراك الشخصية لجوهر الحركة التاريخية، لنشوء الأفكار والاتجاهات التحررية في وعي البشر، بعيدا عن استبداد الشخصيات المؤمثلة وتغييب البشر كرمى للبطل المعبود.

والمرء يدرك ان مضاعفة اهتمام الرواية في سورية منذ مطلع السبعينات بهذه المرحلة او تلك مما مضى من هذا القرن، شأنه شأن مضاعفة الاهتمام بالتاريخ لدى الروائي عامة، انما يحمل دلالة قوية على مضاعفة الاهتمام بوعي الراهن، وليس دلالة على الهرب من الراهن او مداراته او القفز فوقه بالطبع فهذه الدلالة لا تتجسد دوماً، بالقوة نفسها ولا تطبع الانتاج الروائي في سورية كله. وهذا قبل سواه يجعلنا نشدد على هذه الدلالة. فالتاريخ هو تاريخ الراهن والمستقبل اللذين ابتدأا من هناك أيضا، من الماضي. وبهذا المعنى تكون الرواية التاريخية وهي تصور ما قبل الراهن حميمة الاتصال بالراهن نفسه. وفي هذه الحميمية تتجلى أبرز علامات تقدميتها. وبالطبع، فهذه الحميمية ليست في تقديم (الماقبل) التجريدي او الفولكلوري... بل في تقديم التاريخ الملموس للبشر، التاريخ المتعين. ذلك ان العلاقة المفاهيمية المجردة والعامة بين لحظتي الماضي والراهن تشوه الحركة التاريخية الروائية، وتجعل الرواية التاريخية صورة (من فوق)، من أعلى، للحياة الشعبية، يبدو الناس فيها اقزاما، تتقاذفهم المصادفات وتلعب فيهم الأقدار. ومثل هذا التجريد للعالم الروائي، مثل هذه الهيكلة له، ينقض الصدق التاريخي، يحكم المقولات، يزيف الموضوعية في الفن، يطغى بالسوسيولوجية أو الفلسفة على الفن. هكذا يبدو الروائي قادما علينا وعلى عالمه قبلنا من هناك، من الخارج، من فوق، ولا يقدم او يؤخر في شيء ان يسبغ القدسية على الشعب، على الحياة الشعبية، لأن هذه الحياة تكون قد انقطعت اواصرها في عمل من هذا القبيل مع الراهن، وصارت هناك قائمة بذاتها، رمزا مبهماً وعلوياً. ولا ريب لدينا انه كلما زفر الراهن بقدر أكبر من المحرمات والقمع، كلما دفع بالروائي في هذا السبيل حيث لا ينفعه حسن النية ولا اتقاد الموهبة او الخبرة والمهارة الفنية.

وعلى العكس من ذلك، يكون خلق الروائي لشخصيات ومصائر تجسد ملموسية الحياة الاجتماعية لمرحلة ما، هو مدخله الى تقديم التاريخ (من تحت). فالتاريخ ليس خزانة كتب. انه قبل ذلك وبعده أفعال البشر، حياتهم المتدفقة. انه هذا الذي صنعوه ونصنعه وسيصنعونه، بالوعي وبدونه معا وليس بأحدهما. انه كما عبر ارنولد كيتل سيرورة التغير في العيش.

**

لا يراودنا الشك في ان ما تقدم، في هذه الخطوة الأخيرة من البحث خاصة، وفيما تقدمها أيضا، كان وسيكون موضع خلاف. ولكن البحث عن التطابق لم يعد غير هاجس ضعيف لدى قلة تزداد قلة. بل ان ذلك الخلاف هو الذي يفترض ان يخصب ويعمق الحوار.

واذا كنا قد قرأنا المشهد الروائي في سورية على ضوء من ذلك، واذا كنا ننظر الى آفاقها على هديه، فإننا نؤثر ان نختم الحديث بالعودة الى ما كان قد ساقه هارلنجتون منذ سنين، حين رهن مستقبل الرواية بما يكون من شأنها في العالم الثالث، حيث بدأت تنزاح وتنزح من موطنها الغربي، الى هذا العالم الجديد.

الم تدلل الرواية الأميركية اللاتينية بقوة على ذلك مثلما دللت أعمال عديدة في أجناب آسيا وافريقيا؟ الم تدلل الرواية العربية على ذلك في العقد الأخير خاصة؟ ان عبء الروائي في هذا العالم الذي يمور وينهض ويتعثر ويخلّف، يتضاعف، كمؤرخ لا للماضي، بل للراهن ايضا. وكلما بدت الديمقراطية والتغيير سرابا، كلما تضاعف ذلك العبء بالتحديد على الروائي.

والالتفات عن الراهن كما الحؤولة دونه تحرم الرواية من ينابيع زاخرة ومـوارة في الـواقـع، ونحن نرى حرص السلطان السياسي والسلطان الاجتماعي في ذلك العالم الثالث (أو الرابع أو. ولكنه الجديد أيضا) على لي عنق الكاتب عن راهنه، فترتبك علاقة الكاتب بكتابته ومجتمعه ومواصليته وقارئه وزميله، ترتبك علاقته بالتاريخ، ولكن فقط حين يحقق السلطان السياسي او الاجتماعي نجاحا ما.

انها محنة الروائي في هذا الراهن. ولا بد له ان ينجح فيها كيما يوطد النجاحات التي حققها، كيما يكون شاهد عصره ومؤرخ عصره كما يؤثر كثيرون أن يقولوا.

لقد قال عبد الرحمن منيف اثر ما سبق ان رأينا له قبل قليل: «الرواية العربية تحاول ان تكون قريبة من هموم الناس، أن تشهد على ما يمر في هذه المرحلة او في مراحل سابقة، ولكنها حتى الآن ما تزال على الضفاف، لم تنزل الى أعماق المشكلة وتقدم لوحة حقيقية من هموم هذا العصر ومشاكله يحتمل في المستقبل بعد ان تمتلك الرواية الأداة المعبرة بشكل أفضل، ان تكون في موقع اكثر قدرة على تسجيل شهادتها الحقيقية تجاه العصر ومشاكله وهمومه.. ربما كانت هناك بعض الشهادات الصغيرة حول وقائع معينة لكنها لا تزال جزئية، وما زلنا بحاجة الى شهادة كبيرة»[٢٠].

وعلى الرغم من قرب العهد بهذا القول، فان بوسع المرء ان يذهب مطمئنا الى امتلاك الرواية العربية للأداة التي تخولها الشهادة المرجوة، ولقد شهدت على يد منيف نفسه كما على يد حيدر أو مينه أو الراهب أو بوجدرة أو الغيطاني أو صنع الله ابراهيم وآخرين عديدين من الروائيين المتكاثرين في سورية ومصر خاصة. ونحن اذ نؤكد ذلك فليس على سبيل العزاء او الطمأنينة او الفخار، بل على سبيل القلق والاقلاق والتحفيز من أجل المواجهات الأكبر التي تنتظر الرواية هنا في سورية، كما في الرواية العربية عامة، مواجهات الماضي والراهن والآفاق، مواجهات التاريخ. □

١٧. لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ص ٣٤٦.

١٨. مكارم القمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان ١٩٨١، ص ٣٠٠ ـ ٣٠٢.

١٩. في سبيل الواقعية، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، مغفل تاريخ النشر، ص ٤٨٠.

٢٠. من لقاء له مع مجلة المعرفة، مذكور سابقا.

محمـد المـاغـوط



الارجوحة

الحلقة التاسعة



■ عبثاً حاول الشرطة المسلحون تنظيم الموقوفين في صفوف منتظمة أمام باحة المخفر في ضواحي المدينة، فما أن ترف أعين الحرس لحظة واحدة حتى يجلس أحدهم القرفصاء والبعض الآخر ينام، والبعض الآخر يذهب ليتبول. وبينما يكون ابو سليم في المؤخرة لا يجد نفسه بعد لحظة الا في المقدمة او في الوسط أو في أي مكان آخر ما عدا مكانه الحقيقي. وقد غضب الحراس كثيراً، وهوموا عليهم بالعصي، وأنذروهم بأقذع أنواع السباب وأكثرها جدة وابتكاراً. وعندما كان يعود أحد الحراس والصفارة تزعق في فمه، كان أبناء المدن أول من ينتظم في الصفوف لا حباً بالنظام بل خوفاً منه. أما الفلاحون فكانوا لا يتحركون بل يبقون في أماكنهم حتى ينهضهم الشرطي بعصاه أو قدمه. وكان أبو سليم قد عيل صبراً من الجلوس والوقوف. وقرر أخيراً عدم النهوض ولو شنقوه في الحال. ولذلك اتكأ على جنبه الأيمن بين الأرجل تماماً، وأخذ يتحدث مع زميل له عندما أقبل الحارس وصرخ به: «هيا قف».

«ـ لن أقف».

«ـ ولماذا لا تقف؟».

«ـ لأني سأعود الى الجلوس بمجرد أن تذهب».

«ـ لا لن أذهب وستقف عاماً كاملاً. واذا ذهبت ستقف حتى يوم القيامة».

«ـ شيء غريب! وما هي الفائدة التي تعود عليكم من وقوفنا في هذه الشمس المحرقة؟ حسناً. سأقف الى ما شاء الله، ولكن لا بد أن أجلس ذات يوم».

وأخيرا نجحت الصفارات والهراوات والحشود المتدفقة من السيارات الأخرى الوافدة من القرى في تشكيل خط ملتو لا يعرف إلا الله أين ينتهي. وعندما ذهب الحرس لتنظيم صف آخر، جلس الجمع ما عدا أبناء المدن، فقد ظلوا منتصبين كأعمدة الهاتف وسط صحراء لا نهاية لها. وقال أبو سليم كأنه يخاطب نفسه: لم يصدقني ذلك الحارس. انهم سيجلسون. يقول إنه النظام. حسناً، ولكني أؤكد أن الذي كتب ذلك النظام لم يكتبه واقفاً.

ثم مدّ أبو سليم ساقيه بارتياح كأنه في بيته.

وأقبل فجأة شرطي واحد بل ثلاثة أربعة خمسة ولوحوا بهراواتهم: «قفوا وراء بعضكم ولا تتحركوا. ومن يسمع اسمه يجيب بأعلى صوته: حاضر، كدليل على أنه سمع وأنه موجود».

كانت هناك صفوف أخرى تنظمها هراوات أخرى. وبدأ الشرطي قراءة الأسماء وهو يرغي ويزبد وينثر «التحف» من فمه يميناً وشمالاً. كان معظمهم كأنهم نسوا أسماءهم، لم يكونوا يجيبون بشيء عند سماعهم تلك الأسماء كأنها لا تمت اليهم بصلة أو لم يسمعوها من قبل. ولذلك ساهم السوط الى حد كبير في تذكيرهم بأسمائهم. وأخذ معظمهم يجيب وهو يحك ظهره أو رقبته بينما بعضهم الآخر يجيب وهو يتبول بعيداً تحت الشجرة حتى أصبح الحرس في حالة يرثى لها فعلاً كأن الأسماء المرددة عصافير مكلفون بالتقاطها. أسماء.. أسماء.. مضحكة ومبكية ومشوهة، تنفجر في الهواء، ترفرف، دون أن تحطّ على شيء. لقد فقدت الأسماء أي معنى، وأصبح تذكرها كتذكر سحق أصبع تحت حجر، مؤلم لكنه ضروري.

ولما كان أبو سليم يقف في المقدمة فقد أجاب عندما سمع اسمه كأنه رآه يخرج من فم الشرطي. وقد كان ترتيبه في الوسط ولكنه خلق في المقدمة بقدرة قادر، ولذلك كان يظن ان كل هذه التهديدات تتناوله شخصياً، وأنه هو المسؤول عن كل الذي وراءه، فوقف جامداً كالتمثال.

وقد كانت المسافة بين صفوف المعتقلين وواجهة السجن طويلة، ففوجيء المعتقلون عندما أمرهم الحرس بأن لا يتحركوا وأن لا يرفسوا. وقال احد المعتقلين: «إنهم سيصورروننا».

«ـ وسيرسلون صورنا الى اميركا».

فصرخ الشرطي وهو منظم ايضاً في صف مع زملائه: «ألا تسكتون أيها الكلاب؟ ألا ترون من القادم؟».

وتصلب الجميع، وأصبحوا كالصخر. حتى الأشجار والأعمدة وبراميل المحروقات بدت أكثر تصلباً واستقامة عندما أقبل المسؤول الكبير تحيطه حاشيته. وردّ على تحية الحرس بأحسن منها، ووقف مفتوح الساقين ويداه خلف ظهره، وقال لكل هذه الجموع، لكل هذه العيون والرؤوس والأحشاء ومالها من ذكريات وأطفال وبيوت وأحلام: «كلكم كلاب».

ثم عدل فجأة عن الكلام، وتحرك مع حاشيته بين الصفوف المتراصة وكأنه أراد أن يتأكد من أن مثل هذه الأشياء تستحق المخاطبة بضع

◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٢٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

دقائق تحت هذه الشمس المحرقة أم لا. ثم عدل فجأة عن ذلك، وراح يتفقدهم فرداً فرداً بعينيه الحادتين الجميلتين كأنهم صفقة خيول يريد أن ينتقي أجدرها بمهمازه وسوطه المطوي تحت ابطه. وكان الحرس يسير حيث يسير ويقف حيث يقف. وكان لا يفتأ يسأل من يقع عليه الاختيار عن سبب اعتقاله ومتى وأين. يسأل بشفاه رقيقة وندية برضاب الفاكهة والمرطبات، ويتلقى الجواب بشفاه يابسة ومكسوة بالقش والغبار. لم يكن ذلك المسؤول يرى أفواها مطالبة بالاجابة بل ثقوباً نتنة، فوهات يجب أن تغلق بأي شيء حتى تأخذ الأصوات النظيفة الأخرى حريتها في اللعلعة والانتشار.

وكان الرجل الذي يقف خلف أبو سليم لا يفتأ يلكزه بقدمه ويسأله هامساً: «من هذا؟ وماذا سيعمل بنا؟ وهل حقاً سوف يصورننا؟».

وكان أبو سليم يحك قدمه بساقه مزمجراً بهدوء، يقف في المقدمة كبوصلة حقيقية لكل هذه الآلام، أباً شرعياً لهذا الخجل المريض المنهار رغم انتصابه وشموخه أمام هاتين العينين الجميلتين اللتين تحملان في بؤبؤيها الاسودين بذرة البداوة وجمرة الطغيان.

وكان أبو سليم بعباءته المنتفخة الشراع الوحيد في هذه العاصفة بل تلك السفينة المندفعة كالثور نحو العلامة الحمراء الاخيرة لشرف الريف وبسالة الحقل. ولذلك كان يرفع رأسه قدر ما يستطيع في المقدمة رغم أن شاربه الكثيف الممتلىء بالعرق والغبار يضغط على فمه كفخ موحل لالتقاط أية شكوى مفترضة قد تنبت سهواً من الشفتين المغلقتين.

كان جديراً بأن ينحت خياله على الرخام والبرونز، ويغرس حتى ركبتيه فوق جبل من الغبار لتهدأ الفراشات المتبقية على شاربيه الأسودين وليشرب الرعاة الظامئون من راحتيه المملوءتين بماء المطر.

كان جديراً بهذا الصمت، وبتلك القيادة النبيلة الحاسمة لهؤلاء اليتامى، لحاملي الفؤوس والعناقيد والدلاء الطافحة من الآبار، ولكنه لا يتورع في الوقت نفسه عن الصراخ حتى تتفجر جمجمته اذا ما ذكر أحدهم أمامه حقلا أو جواداً.

كان الوحيد في هذا الخضم الهائل من المعتقلين الذي لم يكن فمه مجرد ثقب أو فوهة يجب أن تغلق بأي شيء بل كان فماً بشرياً على أحسن ما يرام، ومؤهل في كل لحظة أن يكون بوقاً ضارباً ومبشراً بالغ الروعة لهذه السهول العاقة الملحدة، لهذه الحصى المغروسة كالأظافر تحت أحذية البوليس والشاحنات. ولذلك لن يبتسم باسترخاء ولن يترنح ولن يجلس كما فعل في الصباح. لقد كان ذلك الوقت وقت مزاح مع الشرطي وغير الشرطي. أما الآن وحيث أمر أن يقف مع غيره منذ ثلاث ساعات تحت الشمس اللاهبة لا لسبب معين فانه يقف للتجربة، لاختبار أي السيقان جديرة بالوقوف والانتصاب على أرض الوطن.

لقد ذهب المسؤول من دون أن يخوض في أي موضوع سوى موضوع الكلاب. ذهب هو وحرسه وسوطه، وجاء حرس آخرون، يسوقون أمامهم مئات أخرى من المعتقلين، محاولين عبثاً صفهم في أرتال موازية أفقياً أو شاقولياً أو ولاهوتياً مع الأرتال الأخرى. لقد كانت الفوضى تفرض سلطانها، واليأس البالغ الروعة يحزّ هذه الفوضى في قلبها ليعمي بصرها ويجعلها متفاقمة ومزبدة الى الأبد. وقد حاول أبو سليم أن يميل برأسه قليلاً ليرى ماذا تعني هذه السحب البيضاء الدامية التي تلمحها زاويتا عينيه المحمرتين من الغيظ والغبار، ولكن الحارس كان يقف قبالته تماماً بحيث لو خطا أي منهما خطوة واحدة لالتقى الأنف بالأنف والفم بالفم. ولذلك لم يتمكن من تنفيذ رغبته تلك، ولكن خمّن من الرائحة على كل حال بأنهم لا بد من أنهم ليسوا كالبشر أو ما أشبه ذلك.

وأحس بالنار تلتهب في جوفه وفي رأسه وفي عينيه وكأن شمس آب القائظة تجلس فوق مقعد على رأسه. وسمع أزيزاً مقرفاً في الصفوف الأخيرة ولغطاً واحتكاك ثياب لزجة ببعضها وضربات سياط خافتة ليست بمستوى هذه الصدور والمناكب التي تسبح بالعرق والانتظار. انه على كل حال، لن يجلس ولن يترنح وهذا الشرطي منتصب أمامه، ولو جلس الجميع، ولو مات واقفاً أمام ذلك الشرطي. واذا ما مات فعلا فليحفروا له قبراً في الهواء. صحيح أن عمره ٥٤ سنة فقط، ولكن لو وضعت هذه الأعوام فوق كتفيه بكل ما فيها من زرع وحصاد وصهيل وسهرات ودعاء للكلأ والمطر لاحتاج مثل هذا الشرطي الذي يقف قبالته إلى مئات السلالم كي يصل إلى نهايتها. ومع ذلك لن يجلس ولو مات واقفاً.

*

وأطل المسؤول الكبير مرة اخرى بهيئة سامة ووقف بعيداً بعض الشيء عن الصفوف المنتظمة منذ ساعات من أجله، وعقد يديه خلف ظهره بطريقة خاصة كأنه مصباح يريد أن يشع على الجميع، وفتح فمه كشاعر يريد أن يضرب قلب العاطفة في جمهوره الكثيف المصغي: «اسمعوا أيها البغال. يبدو أنكم رضعتم الفوضى مع حليب امهاتكم. وهذا بالطبع لا يهمنا بكثير أو قليل. ولو كنا نفضل لو أنكم رضعتم الزرنيخ في ذلك الحين، ولكن هذا لا يمنعني من الاشارة الى أن بعضكم كان مثال التهذيب والانضباط، وبعضكم أساء الى الحرس، وجعلهم ينضحون عرقاً وأملاحاً. ولذلك أرجو ألا يذهب المجرم بجريرة البريء، فنحن بطبيعتنا وطبيعة ثقافتنا وتركيبنا الموضوعي لا نسيء الى أحد لأننا هنا في خدمة الشعب. وأنتم منه وإليه، ولن يعتدي أحد عليكم خارج أوقات الدوام إذا استعملتم ما في رؤوسكم جيداً، واذا كانت الظروف قد نهبتكم هذا النهب الطويل من أقاصي الوطن ووضعت مصيركم بين أيدينا فثقوا بأن مصيركم هذا سيكون موضع عنايتنا وسهرنا، لا من أجلكم بل من أجل الظروف التي لا يعرف المرء كيف تتقلب وتخون وتبطش. انكم رعاع. ما في ذلك من شك. ولم يقف معظمكم أمام مغسلة أو مائدة افطار. وهذا ما سوف يزيد الأمور تعقيداً، ولكننا سنحاول بقدر الامكان ان نجعلكم تقفون أمام المغسلة ومائدة الافطار، ولكن بعد ترويض لا يقل أهمية وصعوبة عن ترويض الضواري الجائعة. وهذا يتطلب جهداً منا وطاعة منكم. انني أحاول أن أشرح بالتفصيل ما هي الواجبات الملقاة على عاتقكم بين أيدينا. إن احداً من رجالنا لن يسيء الى الشعب الذي منحنا السلطة الكاملة لنفي الأمور وتبريرها واقترافها. أيها البغال الأكارم: ان أحداً منكم أيضاً لا يستطيع أن يثبت أنه أهين أو عذب حتى الآن، مع ثقتي المطلقة بأنكم لم تكونوا أقل حركة من البراغيث خلال رحلتكم الطويلة في تلك الشاحنات التي ترون زجاجها كيف يشع في هذا اللهيب القاتل، فهيا اقضوا فترة توقيفكم بهدوء، ومن ثم اغربوا عن وجوهنا..».

وقاطعه أبو سليم قائلا: «سيدي.. قلت إن أحداً من رجالكم لن يسيء الينا.. الى الشعب. لقد ضربني أحدهم بعلبة سردين على وجهي».

◁

وصعق المسؤول والحرس وجميع الأرتال الأخرى من هذا الصوت الوحيد المغامر الذي يطلب المناقشة والتبرير. فم واحد انفتح بهدوء من بين كل هذه المئات المغلقة المتراصة من الأفواه. وصاح المسؤول بصوت مرتفع: «من أين خرج الصوت.. هذا الصوت المنكر؟».

فقال أبو سليم: «من هنا يا سيدي».

«ـ تعال الى هنا».

وأسرع أبو سليم، ووقف امام المسؤول الكبير منفرج الساقين واليدين لأنه يعتقد بأنه يكفي الانسان أن يرفع رأسه ليكون في غاية الانتصاب.

«ـ أنت أيها العجوز؟».

«ـ نعم يا سيدي. انظر. إن أنفي ليس طبيعياً كما ترى، وانني منذ الضحى وأنا أبصق دماً».

«ـ اخرس. لا يهمني لماذا اعتقلوك انما الذي يهمني هو أنهم اعتقلوك وانتهى الأمر. واذا فتحت فمك مرة أخرى في مثل هذه الأمور ستكون هيئتك كلها غير طبيعية. هيا عد الى مكانك والا نقلتك الى هناك على محفة».

ثم وجه المسؤول كلامه الى الآخرين: «وأنتم.. تابعوا التحديق اليّ وأفواهكم مفتوحة كالبلهاء. أسمعتم ما قلت لذلك العجوز؟ هذا الكلام موجه الى كل منكم دون استثناء. والآن هيا انصرفوا».

وردّ التحية للحرس، ومضى نحو السيارة التي كانت تنتظره وجلة على الطريق المؤدي الى المدينة.

وبلمح البصر انقلب كل شيء رأساً على عقب وكأن ألف ألف خلية نحل هزت من طرودها، وبدأت الأسئلة والاستفسارات تنهمر من كل حدب وصوب. وكان أبو سليم البطل المجلي في هذا المضمار. لقد خلق لنفسه شعبية لا بأس بها بعد التحدي العنيف الظاهر الذي جابه به المسؤول وأخبره أنه ضرب، وراحوا يسألونه من كل حدب وصوب وهو أكثر جهلاً بما يشغل ذهنهم وأفكارهم لأنه هو أيضاً يملك ذهناً شارداً وفكراً محظوراً عليه التحليق فيُ الأعالي، ثم جلسوا حوله على شكل حلقة، فقال لهم أبو سليم: «انظروا إلى هذه الشمس. لا ينقصني سوى قطعة صابون حتى استحم بعرقي».

وقال آخر: «أما أنا فقد أشعلت سيكارتي هكذا من الهواء».

وقالت آخر: «أما أنا فقد وقف المسؤول أمامي أكثر من ثلاث دقائق ولم يتحرك كأنه عشقني».

وقال أبو سليم ملخصاً الموضوع كله: «حسناً. انهم لا ينظرون إلينا بأكثر مما ينظرون إلى بهائم. لقد رأيت نظرته إلي منذ قليل. كان لا ينقصه إلا أن يسد أنفه وعينيه بأصابعه كأن ما في داخل هذه العباءة جيفة وليس انساناً يحمل دفتر عائلة على الأقل».

ثم راح يرفع رأسه ويخفضه نحو الصفوف المنهارة الأخرى بحثاً عن إبنه، لعله هنا أو هناك، ثم حاول التسلل إلى حيث تتجه عيناه، فزجره الحارس بقسوة، ولكن أبا سليم ازداد لعابه بمرارة، وقال له: «اسمع يا رجل. هناك في العالم شاب اسمه ابني، وهو معتقل في مكان ما، وأريد ان أبحث عنه. هل من مانع؟».

«ـ لا. لا يوجد مانع بل ألف مانع. هيا عد الى صفك».

وعاد أبو سليم كسير الخاطر إلى حلقته التي استقبلته بالهياج والصفير.

«ـ حسنا أيها الجبناء، ولكن لولا ذلك الشرطي الذي يذهب ويجيء كأنه فقد راتبه ويبحث عنه في تلك النقطة لما عدت بخفي حنين كما ترون. لا بد من أن أرى ذلك المسمى ابني في يوم من الأيام».

وركز راحة يده بشكل أفقي على جبينه، وراح يجول ببصره يميناً وشمالا وغربا نحو الوجوه الغامضة البعيدة من دون أن تستقر عيناه على شيء ما يخفق له القلب. أشياء لطيفة ومشتاقة كالأبناء مثلا. وحوم رأسه قليلاً كالجناح، واستقر في اتجاه معين، وأخذت عيناه ترفرفان بل وتنطان نطاً تحت الحواجب. لقد رأتا شيئاً ما لا كالابن أو الحفيد بل كالذي لا تستطيع إلا أن تخاطبه بأبني حتى ولو كان يكبرك بعشرين عاماً وتفصلك عنه عشرون مدينة وقارة، وصاح أبو سليم بمن حوله وهزهم من أكتافهم: «انظروا. انه الفهد الصحفي. انه الصحفي ابن أبو الفهد. أعرفه. طول عمره يعيش في المدن. وهو مثلي شتم الشعب. ألا تعرفونه؟ تباً لكم من أبقار! آه إنه لا يلتفت هذه الناحية بل يدير مؤخرته لكل هذه الجهة».

وراح يصرخ، ويلوح بمنديله كمرشد السفن حتى صاح به الحارس: «كف عن هذا اللعب أيها العجوز. إنك لست في مرفأ. انقبر مع الآخرين وكن مثلهم على الأقل».

وكان الفهد غارقاً في التأمل والاستسلام أمام هذه الفوضى المزدرية نفسها وهي تحاول الانتصاب عبثاً أمام هذه السحن المهدمة. إنه لا يفكر بهذه الصفوف المتراصة الآن، فلقد فكر بها أكثر مما يجب، ولذلك جذبته الى أحضانها كما يجذب الكلب بالسلسلة، ولن يفكر بهم الآن، فهناك وقت كبير للتفكير في المستقبل. المستقبل يبدو كأنه نادم لأنه صنف في هذه المرتبة ولم يصنف ماضيا مضى أو حاضراً يمضي. وعليه الآن ان يفكر بذلك المسؤول الذي وقف منفرج الساقين امام المئات وكأن القارات الخمس تربض بين قدميه ليهذي ويصارع في حلبة فارغة. كان رجلاً واحداً لا يزن اكثر من ستين كيلو غراما حتى اذا اعتبر سوطه وحذاؤه وقبعته من صميم أنسجته وخلاياه. ومع ذلك أرعب المئات، فما السر اذن يا فهد؟ فما السر يا من تضجع وراء الفهد وأمام الفهد؟ إنه التاريخ، نسل الهراوة ونتاج الخيمة العاصفة. إن هذا الذي وقف على الحصباء منذ قليل واحد من الذين أخلصوا للصحراء حتى آخر ذرة من شرفهم.. واحد من الذين لو كشطت جلدهم بالموسى لترسب على حدها أطنان من وبر الابل وزغب الماعز. إن الفرق بينه وبين الهندي الأحمر الذي يجندل قافلة من أجل محفظة أو ساعة ليس سوى اللون فقط. انه هندي متوحش وما لون الأبيض هذا إلا نتيجة قرون لا تعد من البغي، ولن يمتقع هذا الوجه ويعود الى لونه الغابر ما لم يوجد أكثر من شخص واحد يقف أمامه كما وقف ذلك الفلاح المجهول ويقول له: لقد ضربني رجالك دون ذنب.

إن كلمة واحدة من مثل هذا الصوت المضحك الحاسم كافية لأن تعيد الى الصحراء لذتها وبكارتها في آن واحد، وتجعل الكلاب الهائمة



تتغذى وهي شامخة الرأس من عظام كل الجلادين والمنافقين.

ونظر الفهد الى امامه برؤيا جديدة وأمل جديد في العالم وكأنه يتوقع ان يسمع مئات الأصوات المؤيدة لذلك تنبعث امام فوهات المدافع المنبثقة من صف الدبابات الرابض على الجانبين بينما الأفواه الأخرى متهدلة يسيل لعابها على الركب المضمومة داخل الذراعين.

وهز أحدهم كتف الفهد: «يا أستاذ.. هناك من يصارع منذ ساعة لتلتفت إليه. إنه ذلك العجوز المنبثق من ذلك الرتل. انه يصرخ ويلوح بمنديله منذ ساعة».

وكان صوت ابي سليم بعيداً، خافتاً، يمكن رؤيته كالخيط الذي تربط به أرجل العصافير وتدعي بعد ذلك الى الطيران: «ألم تعرفني؟ أنا عمك أبو سليم.. من عندكم من الضيعة».

«ـ وكيف لا أعرفك يا رجل؟ أي شيطان أتى بك الى هنا؟».

«ـ الشرطة».

«ـ أعرف، ولكن لماذا؟».

«ـ لقد شتمت الشعب».

«ـ أنت؟ ولماذا؟».

«ـ لا أعلم. كنت غاضباً، وكانت ساعة شيطان. أخذوا ابني أيضاً، ولكن هنا من يقول إنهم تركوه وأبقوني أنا».

«ـ سأراك قريباً على كل حال عندما نصل الى المكان الجديد».

«ـ هل حقاً سيأخذوننا الى الهند؟».

وضحك الفهد: «الى الهند؟ أي مغفل قال لك هذا؟».

وجاء الشرطي مسرعاً لينهي هذا الحوار اللاسلكي بخبطتين من قدميه على الأرض، فزمجر أبو سليم، ولكنه كان سعيداً حتى بزمجرته. وقال لأفراد حلقته مبتهجاً: «لقد عرفني. إنه من ضيعتنا. صحفي.. صحفي من ضيعتنا».

وقال أحدهم وهو يضطجع على التراب: «اذن هكذا يكون الصحفي».

ونام.

*

رنت الأصفاد في الأرتال القديمة، وخبّت الأحذية المملوءة باللحم والعروق المنتفخة بين صفين من البنادق، وتلألأت قطرات العرق على الأنوف المحدودبة وقمم الصوان، وراحت عصافير الصيف المرحة ترفرف فوق الأرتال القديمة والجديدة على السواء.

واذا كان عدد كبير من الموقوفين قد امتطى الشاحنات فان العدد الأكبر سار خلفها مجذوباً بالسلاسل كقطيع من الكلاب وكأن هذا الحر الشديد قد أذاب كل هذه الآلام والصرر والثياب وجعلها تتداخل فيما بينها وتتغلغل كجذور ضاربة في الرمل، ولذلك لم يكن لربط معاصمهم بالحبال أي معنى أو غاية لأنهم لم يشعروا بها أبداً وكأنها خلقت معهم.. أساور من القنب الأحمر جاءوا بها من قراهم البعيدة، واذا ما سألت أيا منهم عما يشتهيه في هذه اللحظات لأجابك دون تردد بأنه يتمنى لوأن هذه المسيرة الطويلة تتم في الليل حيث كان بإمكانهم أن يغنوا وأن يفسحوا المجال لكل الفراشات المحطمة على أشواكها ولنسيم الليل أن ينقل عارهم حرفياً الى أبنائهم وزوجاتهم وكل الأشخاص الذين أحبوهم أمام الحوانيت وفي غرف الطابو. أما في النهار، في مثل هذا الوضوح الشديد في الظهيرة الخانقة فتلك المسيرة تمتص عارهم كالبق وتعصر وحلاً ودماً على المناديل المربوطة حول الأعناق.

كانوا واثقين بأنهم لن يتركوا أي ذكرى لشقائهم وبؤسهم في هذا القفر حيث لا أقلام ولا نظارات ولا أبناء، ولأن طيور العدالة المعاصرة ستلتقط أي دمعة أو قطرة دم وتلقيها أمانة في حلق الصحراء. ولما كان الفهد يعرف ما هي الصحراء كما يعرف سريره فيما مضى فقد أدرك أن أية محاولة لردم هذا الحلق الفاغر أشبه بمحاولة ردم البحر بملعقة الشاي. وحتى لا يبقى وحيداً ومكابراً، فما أن أعلنت صفارات الحرس انتهاء المسيرة العظيمة والوصول الى السجن الجديد، وطلب من المعتقلين الاستراحة بالطريقة التي يختارونها ريثما يتم توزيعهم على المهاجع، طفق الفهد يبحث عن أبي سليم بين الصفوف المتهالكة المدماة كمن يبحث المدمن عن قطعة مخدر. وأخيراً وجده هائجاً محتقناً من الغضب، يؤكد لمن حوله تارة وللملأ تارة أخرى بأنه سيهرب: «نعم سأهرب ولو قمطوني بالسلاسل، فاذا كنتم أنتم حيوانات فأنا لا».

وصاح الفهد: «لا.. لن تهرب أيها العجوز لأنهم سيعملون من ظهرك غربالاً. وأي غربال؟!».

والتفت أبو سليم ممتعضاً ليرى من هذا الوقح الذي يصب الماء على ناره الهائجة، وتقلص وجهه الأغبر الكالح قاذفاً ابتسامته ومرحه دون وجل أو تبرير، مدّ يديه مصافحاً ومعانقاً: «أيها الصحفي.. يا ابن ضيعتنا.. لماذا لم تضع على رأسك جريدة كي أعرفك؟».

«ـ ولماذا لا تضع أنت محراثاً على ظهرك حتى أعرفك؟».

وتعانقا باخلاص وحرارة حتى امتزجت دماء قروحهما، وشمشم أحدهما الآخر كحيوانين حظر عليهما ممارسة الحنان والذكريات ما عدا زفر الأنف وتحريك الذيل.

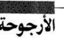
وقال ابو سليم: «انظر يا أستاذ.. اني أصبحت كالطبل».

وبصق في الغبار: «ولماذا؟ لأنهم أخذوا ابني وغضبت. نعم سأهرب. وما من قوة في العالم تحول بيني وبين ذلك».

«ـ هدىء روعك أيها العجوز، فلن يطول بك المقام هنا».

«ـ لا أحد يعلم. لقد قالوا لذلك البدوي الذي يتبختر بجدائله اللعينة: سؤال وجواب في المخفر وتعود الى أغنامك. وها هو ما زال معنا. وهو لايفقه شيئاً. حتى اسمه يحتاج الى سيكارة وشرود خمس دقائق حتى يتذكره. وذلك الأبله الذي يلبس نظارات قال ربما يحكموننا عشر سنوات..».

◁



«ـ إنه يسخر منك . عشر سنوات؟!».

«ـ لا لم يكن يسخر مني ، وقال إنه ليس من الغريب ان نحكم بعشر سنوات بل الغريب ألا نحكم».

«ـ لقد خرفت . لن يحكموك عشر ثوان . هل قمت بثورة؟».

«ـ لا يهمني . سأهرب . عندما تكون الاحتمالات بحراً هادراً فكن شراعاً أو ضفدعة . ليذهب كل شيء الى الشيطان . لقد غمرت وجهك برذاذ فمي . كيف حالك يا رجل؟ أهلك لا يعرفون الرقاد في الليل بسببك».

«ـ خبرني . . خبرني كيف أحوالهم».

«ـ لولاك لكانوا بألف خير . لقد رأينا أباك وأمك يتغازلان عند البئر».

وضحك أبو سالم .

«ـ ألم يعجزا بعد؟».

«ـ ماذا تقول؟ لولا الحزن لأنجبا ما يكفي لملء هذه الشاحنة . جاءت أمك لتتبع أخبارك ، ولكنها لم تفلح ، وقد أعطوها بعض الأوراق فمزقتها ، وغضب أبوك غضباً شديداً لأنه لا يزال يعتقد أن سبب بقائك للآن في السجن هو تمزيق تلك الأوراق» .

«ـ أية أوراق؟» .

«ـ أوراق كانوا يعطونها اياها في دوائر الحكومة كتلك الأوراق التي يعطونها في السيارات في هذه الأيام . وقد بقي أبوك حتى منتصف الليل وهو يسألها مزمجراً عن لون الاوراق وطولها وعددها حتى انفجرت أمك باكية لأنها تسرعت زومزقتها في ساعة شيطان» .

وضحك الفهد ، وقال : «يا للعجوزين المسكينين! ألا يعرفان أن الشوارع ملأى بمثل هذه القاذورات؟»

«ـ لا . . لا يعرفان شيئاً ويصدقان كل شيء يصل الى أسماعهما . مرة يقولون لهما انهم ينخزونك بالابر كل ليلة ، ومرة يتركونك عارياً على الثلج ، وأنت تعرف قلب الأم . انها كانت تموت كل يوم ألف مرة . لقد اشترت كفناً لها وغسلته وعطرته بالصابون حتى تخيطه حول جسمها بمجرد ان تخرج من السجن لأنها لن تتحمل هذه البشرى ، ولكنها أكدت انها ستموت سعيدة . والآن دعنا من هذه الخرافات . الى متى تبقى هنا؟» .

«ـ لا أعلم ، وإن كانت هناك شائعات تقول إنهم سيطلقون سراحنا بعد أيام اذا ما تعهد كل فرد بأنه لن يتدخل بالسياسة» .

«ـ وأنا؟» .

«ـ وأنت . . أصبح اسمك عندهم . . أصبحت رجلاً هاماً» .

«ـ اذن اسمي عندهم في الأوراق؟!» .

وضحك بزهو : «شيء ممتع ان يكون الانسان خطراً» .

«ـ ولكن حذار أن تتكلم في هذه الأمور . لم يعد يعرف الانسان عدوه من صديقه حتى جوادك قد يكون مكلفاً بمراقبتك» .

«ـ هل ستعود الى الضيعة؟» .

«ـ لا أعلم . هناك بعض الأسر . . بعض الصمغ . . ينتظر قدمي في هذه المدينة» .

«ـ يقولون إنك تحب أحدى بنات المدن . هل هذا صحيح؟» .

«ـ الى حد ما» .

«ـ وتمشي دون غطاء للرأس؟» .

«ـ هذا شيء يتعلق بها وبحياتها يا ابو سليم» .

«ـ فعلا . كل يحيا حياته كما هي . ولو انني شخصياً قد أفتت عنق أم سليم لو خرجت ميلمتراً واحداً دون غطائين . واحد للرأس وواحد للوجه» .

«ـ الظروف هي التي تقرر لا أنت» .

«ـ بل أنا الذي يقرر . شيء حنون ورائع ان تضع على رأسك شيئاً» .

«ـ ما زلت تستعمل تلك المناديل المطرزة» .

«ـ نعم . انه من أيام عرسنا . كان هدية أم سليم ، طرزته لي أنا وحدي من بين جميع سكان الارض» .

«ـ ولكنهم لن يدعوه على رأسك» .

وقفز أبو سليم كمن لدغته أفعى : «ماذا؟ لن يدعوه على رأسي؟ هل يظنون أننا مجانين حتى يدعوني أتبختر كأبناء المدارس» .

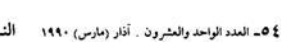
«ـ على كل حال ، ستلاقي بعض الصعوبات . كن معي دائماً . سيوزعوننا على المهاجع بعد قليل ، ويجب أن نفترق» .

«ـ طبعاً لن نفترق ، ولكن لكي تضمن ذلك يجب أن تربطني بحزامك والا فقدتني حتماً . سأضيع بمجرد أن يغيب ناظرك عني دقيقة واحدة . لا أعرف ماذا حدث لي يا رجل . عندنا في الضيعة أغمض عيني باصبعيك واسألني عن الجهة التي تريدها ، أجيبك فوراً وأشير إليها باصبعي . ولكني بعد ان مارست ذلك الارتجاج الخانق في الشاحنة لم أعد أعرف شيئاً بل منذ وصولي وأنا أحاول أن أعرف جهة واحدة من الجهات ، ومعظم الآخرين لا يعرفون حتى أن بدوياً قال : لا جهات في هذا العالم» .

«ـ هيا . . الحرس يصرخون ويصفرون . . هيا أيها العجوز الثرثار» .

*

وانتظموا مرة أخرى في صفوف طويلة ملتوية ، وكان الحر شديداً . وأقبل عدد من الجنود يحملون بأيديهم آلات حلاقة صدئة . وقال الفهد




لأبي سليم: «هيا اطرح منديلك المطرز جانباً. سيحلقون لنا».
«ـ لن أطرحه».
وصاح شرطي نبت فجأة أمام أبي سليم: «بل ستطرحه أيها العجوز.. هيا..».
«ـ ولماذا أنا أول من تحلقون له؟».
«ـ ولماذا لا تكون الأول؟ لا بد من واحد يكون الأول».
«ـ حسنا. توجد في مؤخرة رأسي حفنة من الشعر، لا مانع من أن افقدها».
وطوى منديله تحت إبطه، وراح يصغي الى تكتكة آلة الحلاقة وعيناه جاحظتان نحو الفهد وكأنه يقول له: انظر.. لقد وقعت في الفخ.
وبعد هنيهة، انتصب أبو سليم وهو يتحسس رأسه ولحيته بيديه ويصرخ: «ما هذا؟ انهم يحلقون لك ولا شيء على الوجه بل يلبطونك في خاصرتك كالنعجة. يا الهي.. ما زال وجهي مليئاً بالشعر».
«ـ وهل ستتزوج أيها العجوز؟ ومع ذلك لقد أصبحت شيئاً جديداً حتى لو أن ام سليم رأتك الآن لخطبتك مرة أخرى».
«ـ أيها الصحفي.. يا ابن ضيعتنا.. انك تتكلم جيداً...».
وتحلق حولهما عدد كبير من البدو والقرويين ومختلف السحن والهيئات:
«ـ لقد حلق أبو سليم. انظروا».
«لقد أصبح كتلميذ المدرسة».
«سيرسلون شعره الى المتحف».
وصاح أبو سليم: «هيا يا أولاد الزنا. كفوا عن التهليل لي كأني شيء ما».
وكان هناك شيء يجذبهم الى ذلك العجوز.. شيء ما لا علاقة له بالشعر أو المنديل، شيء جعل الفهد نفسه يتساءل عنه في سره وهوي راه بذلك التذمر المزوج باللامبالاة، يضحك مع الرؤوس المنحنية تحت آلات الحلاقة، مؤشراً باصبعيه المحدودبين على «طلبة المدارس» وذقونهم ترتجف عند رؤية شعرهم يغوص تحت الأقدام الغبراء: «انظروا. انهم يبكون. أيها الحلاقون.. أما من مصاصات معكم لحكامنا في المستقبل؟ اللعنة عليكم وعلى هذا الشعر! انظر الى ذلك البدوي. لقد أصبح كالقنفذ بعد أن ذهبت جدائله».
وكان ثمة بدوي قد أفرج عنه الحلاق، ينظر الى وجهه في قطعة من مرآة صغيرة ويضحك ويعبس، ينظر الى فوق والى تحت كأنه غير مصدق أنه هو نفسه الذي كان بجدائل منذ قليل، ثم ابتسم ابتسامة الرضى وأعطى المرآة لغيره. وأمرهم الحرس بأن ينتزعوا أحزمتهم وسيور أحذيتهم وكل المدى والأشياء المعدنية حتى ولو لم تكن قاطعة، ثم أدخلوهم كل خمسين الى عنبر.



كان العنابر قذرة ومعتمة وعارية من أي شيء. وفي كل لحظة كان يتدفق مزيد من المعتقلين حتى أصبحوا فوق بعضهم، حائرين وخائرين، لا يعرفون ماذا يعملون بعد التمتع بحق المأوى الجديد، ثم قذف الحراس رزمة من الأغطية، وصاحوا: «هيا توزعوها فيما بينكم وارقدوا عليها بدلاً من أن تقفوا هكذا كالمجانين».
وبعد معركة حامية الوطيس، عاد أبو سليم وهو يحمل جزءاً من بطانية، يطويه وينشره صارخاً: «انظروا يا جماعة.. انظروا الى هذا الكرم الحاتمي وصلوا على الأنبياء».
وسعل سعالاً خانقاً ثم قال: «لا تقولوا لي: لا تهرب أيها العجوز. بل سأهرب. سأهرب، ولن أضع هذا القماش الوسخ فوق صدري أو تحته».
فقال له أحدهم: «كف عن الشكوى يا عجوز. اذا أطلقوا الرصاص عليك فلن أكون متلهفاً حتى لعد الثقوب في ظهرك».
وقال آخر: «بل سأعدهم على أصابعي. إنه صديقي».
وعلا الصراخ والهياج والتهديد والتشجيع والاستنكار حتى دخل الشرطي، فصمت الجميع.
واتكأ ابو سليم بجانب الفهد، وقذف قطعة البطانية بعيداً عنه ثم نهض وأتى بها، وعاود الاتكاء بجانب الفهد وهو يزفر كالثعبان. كان الشخص العادي لا يرى في هذا الانسان أكثر من مهرج عجوز يثير الضحك. أما الفهد فكان يرى فيه شيئاً آخر لأنه يدرك أن المزاح والتهريج والرضوخ الحتمي بعد كل تمرد ما هو الا طبقة شفافة كطبقة القشدة تخفي تحتها من الخوف والاستنكار لكل الأشياء المفروضة فرضا ما يكفي لزعزعة مدينة بكاملها، ولذلك اقترب الفهد منه وقال له باهتمام بالغ: «يجب أن تكف عن التدخل في شؤون الآخرين. انهم من مستويات مختلفة ولا تعرف ما يدور في خلد أي منهم، والنكتة التي تضحك هذا قد تبكي ذاك».
«لا ـ لا.. انهم يحبونني. مساكين جداً. تحدثت مع عدد منهم. انهم شباب لا ينسون الكروم وعربات الحصاد إلا أن الذي أعلن انه لن يعدّ الثقوب في ظهري لا أعلم من أين أتى».
«ـ إنه مسكين مختل».
«ـ انهم يحتكون بي ويحومون حولي دون أن أطلب منهم ذلك، فهل تريدني أثور اذا كانوا يحبونني؟».
«ـ بل يجب أن تكون حذراً بعض الشيء. لقد رأيت بعض الحرس يتهامسون وينظرون اليك».
«ـ إلي أنا؟».
«ـ اليك أنت، واحترس من ذاك الذي يلبس نظارة».
«ـ من هذا الصعلوك؟ أنا بصفعة واحدة آتيه بأجله ساعة يشاء. هه. إنك لا تعرفني».
ونهض أبو سليم صارخاً: «من يلعب الورق؟» □



علامة تتقدم.. علامة تتأخر

سالم الهنداوي
كاتب من ليبيا

■ .. علامة تتقدم، علامة تتأخر. الدم بنزين لموتور المتقدم. الدم مياه لموتور المتأخر.

صاحب العلامة غريب هو وعلامته. الذي تقدم والذي تأخر. فالساحة الشعبية ودكاكين الصناعات التقليدية تحفل بالمادة المصنوعة من سعف النخيل وجلود البقر والماعز. وتفاصيل الذاكرة الشعبية تستوي عند الناس. والمهارة في الصناعات التقليدية تتفاوت بحجم أعصاب اليد وقوة البصر والعمر والتجربة، وإن تقدّمت في معظمها فانها لن تتعدى كونها صناعة تقليدية، وإلا دخلت في الحداثة.

فتطوير هذه الصناعة مشروط دائماً بعدم تجاوز الخام او المواد الاساسية التي تدخل في جميع صنوف الصناعات التقليدية، فإذا ما استعملت الفلينات والفورمايكا فانها لا تغدو عند ذاك صناعة تقليدية. وهنا تتعدد أشكال المصنوعة العينية بقدر المهارة في التشكيل داخل الأدوات التقليدية، وليس بمواد مصنعة خصيصا للطائرات مثلا او الغواصات أو المركبات الفضائية.

بهذا، هل كان من الممكن إكتشاف الذرة أو الكومبيوتر في زمن «هارون الرشيد»، ونشر قصائد الحب عبر إذاعات العصر «الأموي» أو «العباسي». تلك لم يكن واقعها المادي ولا واقعها النظري ولا واقعها الخيالي، وإنما واقعها المتني الذي نتج عنه مكافحة تخلّفه وصولا الى عصور الطباعة والنسخ، وصناعة مواد البناء والمواد الصحية، حتى تكنولوجيا نهايات هذا القرن.

إذن، تلك القصائد، وتلك النظرات، وتلك الشطحات، وتلك النظريات أيضاً، لم تحسب للكومبيوتر حساباً، القرآن وحده هو الذي كان يحمل في نصوصه الكومبيوتر والذرة، ويجيء لنا بأية صناعة أخرى سينجزها الانسان قريباً أو بعيداً. القرآن اذاً هو الجوهر وهو «اللغز» الذي يحير العالم وتكمن فيه أية حداثة جديدة.

فقانون اللغة في القرآن هو حديث لغة الناس في العصر الجاهلي، وهو القانون «السيبوي» ذاته الذي تعمل به اللغة العربية اليوم، وهو الذي طوّر في الكلام بين الناس، وهو أبو العبارة. اللغة قبل ذوبانها في لهجات، واللهجات قبل ذوبانها في لغة «القرآن». البحث في الدلالة باستمرار يعطي بُعد اللغة حدود عباراتها. فإذن، ما بعد الحداثة ليس مشروطاً بمواد الحداثة إذا أخذناها بمقاييس عدم توفّر الصناعة في ذلك الوقت، وعدم مقدرة الانسان في ذلك الوقت أيضاً على التفكير في الكومبيوتر.

فالمواد الأولية التي دخلت في صناعة الراديو والتلفاز، هي مواد ليست أولية، وإنما مواد أستخدمت قبلا لأغراض أخرى، وبالبحث عن المعدن العازل والمغناطيس والفحم، أحدثت التجربة صناعتها أمام العجز الطبيعي للانسان الاول في عدم اكتشافه للقرن العشرين.

فالزمن إذاً، هو العبارة، وهو بالتالي العلامة. علامة الزمن تتقدم، وعلامة أخرى تتأخر. الانسان بطبيعته مأخوذ بالعلامة التي تتقدم. انها الباص والقطار والطائرة. أحياناً يتطلع الى الوراء، الى موروث يتأخر ولو من خلال الذاكرة، الى الحمير والإبل التي لم يعد يركبها، ولكنها قائمة فيه كعلامة تتأخر.

مصلحته إذاً، ليست في النص الرشيدي، وليست في النص المحكوم بظروفه وفق أحكام الزمن، وإنما مصلحته هناك، كيفما يدعوها العقل الذي أنتج العلامة التي تتقدم كالكومبيوتر والليزر والكتابة الجديدة. العقل الذي يقرأ في الحفريات، ويقرأ كثيراً الاكتشافات منذ أوّل التكوين، مرورا بالعصور الأولى والوسطى، الى عصرنا الحديث. هذا التراكم المعرفي تسبب في نشوء النص الحديث.

المعرفة تلد ثقافة، وثقافة المدينة ليست ثقافة القرية، وثقافة العصر الحديث ليست ثقافة عصور الظلام.

الانسان يستخدم كل الانجازات الحديثة، وعليه ان يتكلم لغتها. لقد أضاف الى قاموسه القديم الكثير من المفردات التي لا بد ان يستعملها. انه يقول ثلاجة، ويقول صاروخاً، ويقول طيارة وقطاراً، ويقول سيارة ودبابة ومدفعاً رشاشاً. في الوقت الذي كان فيه لا يعرف الثلاجة حتى يقول ثلاجة، ولا يعرف الطيارة حتى يقول طيارة، ولا يعرف الصاروخ حتى يقول صاروخاً أو مدفعاً رشاشاً.

إذن، العقل بقدر ما هو خزانة، هو مولّد للاكتشافات. فأي شيء تصنعه تسمّيه، وكله الذي تصنعه والذي تسمّيه موجود أصلا في الذاكرة. الكومبيوتر كان في الذاكرة. ولكن سكنها متى تدربت العين على رؤية المعادن الصالحة والمعادن الدقيقة التي أستعملت للترانزستار وساعات اليد. تلك الأشياء الدقيقة اجتمعت في لحظة أمام العين المتحفره فأنعشت الذاكرة واشتغل العقل بالتفكير ـ التذكّر ـ لصناعة شيء جديد للفائدة.

إذن، هذا الياباني المهووس القصير القامة، قد يجمع كل روايات العالم في اسطوانة صغيرة في حجم قرص الأسبرين. «الما بعد الحداثة» العريس يقضي شهر عسله في الفضاء. «المابعد» الحداثة، قد تصاب ذاكرتنا ولن نعود للقراءة ولا لمائدة الطعام ولا لأسرتنا. وقد ننام في كل شهر مرة. وقد يطير الانسان في الفضاء متى انهت مواد ما جاذبية الأرض، وقد يضيع في لعبة طائشة مع «الأوزون» وينتصر علينا الفضاء. نتحول الى ـ مسخ ـ أقزام بفعل مواد ما، فتأكلنا القطط.

الحداثة علامة تقود الى ما بعد الحداثة. علامة الرادار الصغير في سترة الطفل الياباني.

أما تلك العلامات المطفأة والمتأخرة، فإن ضرورة تذكّرها له علاقة بالكتابة وبأفواه الذين يدرسون الميثولوجيا والانثروبولوجيا، والذين يخزنون دفاتر أبي تمام والجاحظ.

* * *

كل هذا سيحدث، و«الناقد» العربي مغرم بالتفاصيل القديمة للكتابة، ويدين الابداعات الحديثة بسلفية مرّت عليها عجلات الكومبيوتر، واخترقتها أشعة الليزر.

لقد غزوناهم. وهُم الآن يغزوننا. والنتيجة معرفة متبادلة.

الانسان ليس خارج العالم. نعرف عنهم، ويعرفون عنّا. ياباني يقيم في «أسيوط»، وصعيدي يقيم في «هونغ كونغ». المناخ هو الذي يرتب عقل الانسان من جديد.

«الحار» فقط هو الذي «قد» يحزن على فراق صاحبه، وهو الذي لا يتغير حتى وإن وُلد في «طوكيو». الجريمة هي ان تمنع عني تأشيرة الدخول الى «هونولولو».

فالانسان الخارج عن المعرفة هو إنسان خارج من الجنة وعن طاعة الله.

القرآن معرفة أولى الى «اليابان»، وليس معرفة للطريق الى «مسجد القرية». القرآن الذي علّم الانسان ما لم يعلم، هو ذاكرة الوجود ماضٍ وحاضراً ومستقبلاً. إذا جهلنا ذلك، يموت العربي في المسجد ولا يدخل الجنة، مثله مثل «أمية» الذي لم يدرك أثر المعرفة التي طرأت على عبده «بلال».

فظهور الاسلام كان ثقافة جديدة ضد الجهل. وهذه الثقافة تتطور بطبيعتها نحو خلق مناخات ملائمة لأي علامة تتقدم في صالحها.

علامة تتقدّم. علامة تتأخر.

عدو يتقدم. أنت تتأخر.

الكفّار يضربون «الأزهر الشريف» على بعد مليون كيلومتر، والفقراء يمكثون في مسجد «السيدة زينب» ليل نهار، ويدعون الله ان يرد عنهم الكفار.

عدو يتقدم. أنت تتأخر. □

أدب الحرية.. وأدب التوجه

صدوق نور الدين

كاتب من المغرب

■ التصور الممكن للإبداع، لا يمكن أن يتحقق الا من زاوية النظر الى شرط الحرية . ذلك ان ما يهب الابداع متنفسه وقوته، وبالتالي روحه الابداعية هو الحرية بالذات. إذ وفي غيابها، لن يكون الابداع سوى تابع موجَّه يسير وُفق آراء المذاهب والرؤى الضيقة، التي تأسر عوض ان تمد بفساحة الرأي، والتشكيل لمناعة الصورة المنبثقة من هذا الاحساس الذاتي بالأشياء، ومتواجدات الواقع الخارجي . .

فالابداع حالة شعورية. ما يتمثل فيها رؤية نوعية لمجريات الخارج، ولدواخل النفس الانسانية. اذ قد تعتري أي كائن السمة والصفة نفسها، لو ان التباين يظل حاضراً فيما بين رؤيتين. الرؤية الفنية الابداعية التي تهتدي للصوغ الكلامي، وتلكم التي تقف عند حدود الملاحظة دون تمكنها من التعبير والافصاح عن هذه الدواخل. على ان ما يتحكم في الابداع ليس المرئي والمشاهد وحده، وانما ثمت هذا الزخم من القراءات الفاعلة والمتفاعلة سواء في الذاكرة، أو في مخيلة المبدع. من ثم يعمل ذلك التفاعل على منح وإعطاء ثمرة الاحساس، دون الذهاب الى القول بالوقوع تحت أسر تلك النصوص، ما دام الذي يلد الابداع أساساً هو الابداع، ومنذ أقدم العصور والى الآن.

من هنا نعتبر، أن ما يتحكم في عملية الانتاج الأبدي هو المرئي والمقروء. وبالطبع فهما معاً يتمكنان من شخصية المبدع. ويمكن القول بأنه في بعض الأحيان يكون وقع المرئي أعنف، وهو ذاته ما قد يحصل بخصوص المقروء. إذ، وبالامكان توليد الابداع من ابداعات سبق وان تحقق التعامل معها. وفي كل الأحوال تظل القوى الضاغطة، والبعيدة عن الجانبين غير ذات فعالية وتأثير، إذا ما لمحنا بأن حال الابداع، هو حال الخلوة والانصات الى دقائق الأشياء، بغية رصد ومتابعة تفصيلاتها، أو تفاصيلها. ثمت تترجم الأشياء، كما يترجم الاحساس بها. ثمت تحلُ الكلمة، الخط، النغم، رقصة الجسد، لتقول هذا المُدرك، ولتوحي به الى الآخر قصد ادراكه والاهتداء الى قسماته المميزة له.

في ضوء السالف، يمكن اعتبار العلاقة الجامعة فيما بين المبدع ونتاجه علاقة تفرد. فإن كان في الأصل يرتهن لما هو مرئي ومقروء، فإن هذا الارجاع لن يفهم منه تكرار الشيء، أو اعادة ما قيل. فالتفرد بمثابة الخصوصية المميزة لابداع المبدع. ولن تُكتسب هذه الا في حال الحرية، وفي المنأى عن الوصاية والتوجيه، خاصة وان أعظم ما خلده قلم الانسان لم يكن، ولن يكون ابداعاً ونتاجاً أُقرَّ استناداً لخط، أو لهدف، إذا ما ألمحنا الى كون جمالية الابداع لا تحافظ على شكلها وملمحها المميز لها، إذا ما وقعت مطب خيال الآخر، وليس تخييل المبدع. إنه زمن ممارسة الابداع يستحضر الآخر كقاريء ما يزال غائباً، الى ان يكتمل النص، وبالاكتمال ينتهي الى يدي القاريء الذي يتحول الى حضور. فغياب القاريء المستحضر في الأفق موت لعامل التوجيه والاخضاع، اما الحضور والنص يمثل بين يديه، فيجلو عن تعاقد تطبعه الموضوعية . .

ان الرؤية الابداعية تمتاز في الأصل بالتفرد والخصوصية، وتنشأ هذه الفرادة من كون زاوية النظر في العمق فكرية حضارية لا تلوذ الى النسخ والتكرار، بقدر ما تحتمي باستقلاليتها التي تنضاف الى حقل التجارب الابداعية السابقة عليها. لهذا، فإن ما يتمُ ويتحققُ التعامل معه أساساً، هو ابداع المبدع الذي تتحكم في نتاجه وفكره حرية الرأي وقناعة التصور. فيما عدا ذلك، فإن الابداع يحمل الدلالة على جهة وتوجه او مذهب ما، انه ينسلخ عن/حتى صاحبه، وذلك ليجلو عن ذوات الآخرين وآفاقهم. على أن الرؤية في فرادتها وخصوصيتها تلتصق بما هو انساني ولا تنفصل عنه. وهو ما يبين بأن الابداع في أرقى مراتب الحرية يحمل صورة الانسان بهدف التعبير عنه، وترجمة قضاياه وهمومه. وأرى بأنه لولا التفرد والاضافة النوعية الخاصة، لما وقفنا على أسماء متباينة في درجات ابداعيتها، ونقلات تصوراتها.

إنه أدب التوجد يلغي الاختيار، وينحو منحى الفرض والاقرار، بهدف تأكيد ايديولوجية ما، وبالتالي فرضها على الآخرين للسير على منوالها. من ثم فالكتابة لا تنطلق من ذوق/ وعن لتخاطبه، وانما توجب الذوق الآخر العاري الذي لا يحافظ على بعد فني ونسق جمالي. اذ الاعتقاد السائد بخصوص أدب التوجه كونه يحمل الهم الانساني والقضية الاجتماعية، في حين ان غيره وما عداه لا يمثل ذلك. . وقد تأكد على مستوى الكتابة الابداعية، بأن أدب الحرية يلامس قضايا اجتماعية هامة، ملامسة تصل الى كنهها وتسبر أغوارها، إذا ما ألمحنا بأن المبدع يكتب على سجيته، وينظر الى الأمور من الزاوية الفنية الأنسب، والأقرب الى ايصال الهدف والمتطلب . .

ان الاستمرار يظل مهما حصل لأدب الحرية أساساً . . أما التوجهُ فيذوي ويموت . . □

الغزالي بين أهل السلطة وأهل الحديث!

عبد الغني مروة



■ الضجة قائمة ولم تقعد بعد حول كتاب اصدره الشيخ محمد الغزالي وعنوانه «السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث»[1] والكتاب لا يخلو من الجرأة طبعاً، ولكنه يلقى رواجاً واستحساناً منقطع النظير لدى جبهة واسعة من الاجيال الاسلامية، ولا سيما المثقفة، والتي تكاد تفقد توازنها وهي تتأرج بين تزمت أهل الردة الأصولية وبين ظروف التعايش مع التطورات الحضارية والانسانية.

وقد يكون من المؤسف له حقاً، ان يواجه المسلم العصري في بداية التسعينات مثل هذه التحديات التي يفترض أي انسان عاقل، ان اموراً مثل حرية المرأة، لا بل الكشف عن وجهها ويديها أو الاستماع الى الموسيقى أو غير ذلك الكثير من القضايا قد تجاوزتها الثقافة الاسلامية وحسمت الجدل فيها منذ قرون.

ونحن اليوم نودع القرن العشرين وامتنا لاهية عابثة بالقشور من القضايا ترتع في جهالات التخلف. وكلما قام صوت ينادي بالتعقل وبالوعي تعرض، على مختلف المستويات، لشتى انواع الترهيب او التهديد وفي كل الحالات، يُفرض عليه حصار اعلامي ورقابي، لتطويقه أو احتوائه أو تدجينه.

وقد لاحظنا انه خلال العقدين الاخيرين، قد قام عدد من النجوم اللامعين في ممارسة نموذج من الخطابية اللغوية وفي دغدغة عواطف المؤمنين يحاول ان يتسلق موجة عفوية من الايمان، فلا يضيفون جديداً ولا يقدمون أية حوافز، ولا يرفعون سوى شعارات ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب، حتى بات المرء يتساءل هل خلت امتنا من دعاة أو مصلحين أو حكماء يضعون حداً لهذه الردة المحزنة التي تشد امتنا الى الوراء وتحجب عن أجيالنا ظواهر النمو والتطور والتكيف مع طبيعة العصر وتحدياته.

ومن الظواهر الغريبة التي رافقت هذه الردة إنها وليدة حلف مسنون أو ربما تواطؤ عفوي بين نموذج من السلطويين الذين يهيمنون على مقدرات امتنا في هذا الزمن الرديء وبين نموذج آخر من المحدثين اللبقين الذين لمعوا في غفلة من الزمن، عن طريق العربدة بعواطف المؤمنين.

ويستغرب المواطن العربي، والمسلم بشكل خاص، كيف ان موجة واسعة من هؤلاء المطبلين والمزمرين لم تدع الى نظرة مستقبلية واحدة ولم تعن بأي تطلع حضاري أو تتميز بالدعوة الى أية حوافز «تشد المواطن المؤمن الى التفاعل مع مستجدات عصره.

وقد يبدو هذا الواقع الممزق انعكاسا طبيعياً، لسيطرة جماعات من الصف الثاني لا يمكن ان تعطي أكثر مما عندها ولا تستطيع بقدراتها المحدودة، ان تكون طليعية الطموح أو أن تتميز بالبعد الثقافي والحضاري الذي يؤهلها للتنطح الى قيادة الجماهير المؤمنة في أربعة أقطار العالم.

ومن خلال هذا التناسق التحالف بين أهل السلطة وأهل «الحديث» صار الاسلام دين «المحرمات» فقط فالفن حرام والغناء حرام، والموسيقى حرام وكشف وجه المرأة حرام وحلق اللحية حرام وكشف رأس الرجل حرام والمعارضة حرام وانتقاد السلطة حرام والشورى حرام.

وصار الشغل الشاغل لعلمائنا واولي الألباب فينا، اصدار الفتاوي ذات اليمين وذات اليسار حول كل القضايا الجانبية والهامشية في حياتنا اليومية لاهين انفسهم اولا والمؤمنين ثانيا، بالقشور من مظاهر الدين وبالغيبيات والتساؤلات الاعتباطية التي لا تعني أي مسلم يواجه تحديات القرن الواحد والعشرين ويتطلع الى مستقبل مشرق بارتياح وتفاؤل.

هل هذا هو فعلا ما امرنا به الله ورسوله؟

الجواب ليس عندي وإنما يعرفه «الراسخون في العلم»، ومن بينهم الشيخ محمد الغزالي.

فقد وضع الشيخ اصبعه على الجرح الذي ينزف في جسم الأمة بصراحة واضحة حيث يقول: «ان السلطات المستبدة قديماً وحديثاً تفسرها الخلافات العلمية التي لا تمسها! وان حكام الجور يتمنون لو غرق الجمهور في هذه القضايا فلم يخرج.. وقد أوجع فؤادي أن بعض الشباب كان يهتم بهذه المسألة: هل لمس المرأة ينقض الوضوء أم لا؟ وكأن اهتمامه احدّ وأشدّ من اجراء انتخابات مزورة!

ويركز الشيخ الغزالي على استعادة الدور المفقود للمرأة المسلمة والذي سلبه منها ما يسميه «الفقه البدوي.. والتصور الطفولي للعقائد». ويحذر أكثر من مرة على امتداد صفحات الكتاب من «تأطير» الاسلام في خانة التقاليد المألوفة في الجزيرة العربية «لأننا لسنا مكلفين بنقل تقاليد عبس وذبيان الى اميركا واستراليا.. إننا مكلفون بنقل الاسلام وحسب».

ويتساءل الشيخ الغزالي: «المسلمون الآن نحو خمس العالم فكيف يعرضون دينهم على سائر الناس؟» ثم يتابع قائلا: «ليست مهمتنا ان نفرض على الاوروبيين مع أركان الاسلام رأي مالك أو ابن حنبل إذا كان رأي أبي حنيفة أقرب الى مشاربهم.. فإذا ارتضوا أن تكون المرأة حاكمة أو قاضية أو وزيرة او سفيرة، فلهم ما شاءوا ولدينا وجهات نظر فقهية تجيز ذلك.. فلم الاكراه على رأي ما.. ان من لا فقه لهم يجب أن يغلقوا أفواههم لئلا يسيئوا الى الاسلام بحديث لم يفهموه وكان ظاهر القرآن ضده... ولست أحب ان أوهن ديني أمام القوانين العالمية بموقف لا يستند استناداً قوياً الى النصوص القاطعة، وإذا كان المسلمون الآن أكثر من مليار نفس، فما معنى التطويح بكرامة خمسمائة مليون امرأة لقول أحد من الناس؟».

ويعود الشيخ الغزالي الى تأكيد الرسالة الانسانية الشاملة التي بنيت عليها الدعوة الاسلامية وينتقد بشكل مباشر المحاولات التي يقوم بها بعض المسلمين العرب لفرض تقاليدهم على الدين الاسلامي فيقول «المأساة أننا نحن المسلمين مولعون بضم تقاليدنا وآرائنا الى عقائد الاسلام وشرائعه لتكون دينا مع الدين، وهديا من لدن رب العالمين. وبذلك نعد عن سبيل الله»!

«وقد رأيت في هذه الأيام من يسمي نفسه أمير جماعة، والجهد الذي يتصبب له عرقاً وهو يقوم به، هو إشاعة النقاب بين النساء. او إشاعة الجلباب بين الرجال، أو تحريم الذهب على النساء والرجال جميعاً، أو ترك شعر اللحية ينمو فلا يؤخذ منه شيء لقاء الله!» أهذه غايات تتكون لها جماعات؟

ويرى الشيخ الغزالي أن الاسلام أوجب كشف الوجه في الحج وألفه في

الصلوات كلها، «أفكان بهذا الكشف، في ركنين من أركانه، يثير الغرائز ويمهد للجريمة.. ما أضلّ هذا الاستدلال. وقد رأى النبي، صلى الله عليه وسلم، قط انه أمر بتغطيتها، فهل انتم أغير على الدين والشرف من الله ورسوله؟

وينتقل الشيخ الغزالي إلى امر آخر وهو تحريم الغناء، واستشهد بابن حزم وقال «الحق ان الغناء كلام حسنه حسن وقبيحه قبيح، فهناك اغان آثمة وهناك أغان سليمة الأداء، شريفة المعنى قد تكون عاطفية وقد تكون دينية وقد تكون عسكرية تتجاوب النفوس معها.

ثم يحرص الشيخ الغزالي على تأكيد قناعته بالاستماع الى الأغاني الشريفة ولا يرى في ذلك حراماً لا بل يطرح تساؤلاً اميا في هذا المجال ويقول ان أهل القارات لهم غناء يجمعون عليه وانهم يخلّدون مؤلفي الموسيقى السيمفونية والأوبرا ويطبعون كتب الروائيين مرات ومرات ويعتبرونها أعمالاً أدبية عظيمة يلزم كل طالب في المدارس ان يدرسها ويعتبرون تكريس الحياة لأي فرع من هذه الفنون الجميلة من أشرف المقاصد وأكثرها جداً ويستدرك قائلاً: «ما المنهاج الاسلامي الذي اقدمه لهذه الأوساط. هل أطلب اليهم الغاء الفنون الجميلة جملة وتفصيلا؟ وعلام اعتمد في هذا الطلب؟ على حملة من الأحاديث الواهية والموضوعة، لا وزن لها في مجال التمحيص العلمي!

ويكرر الشيخ الغزالي اتهامه الواضح والصريح للقيادات الاسلامية العربية بشكل خاص ويخاطبها بقوله: إن الاسلام ليس ديناً اقليمياً لكم وحدكم، ان لكم فقهاً بدوياً ضيق النطاق! وعندما تضعونه مع الاسلام في كفة واحدة وتقولون: هذه الصفقة لا ينفصل أحدها عن الآخر فستطيش كفة الاسلام وينصرف الناس عنه. وهذا ظلم كبير لرسالات الله وهداياته.

ويبدو واضحاً من خلال تصفح الكتاب ان الشيخ الغزالي يركز بشكل خاص على ضرورة عدم الخلط بين التقاليد العربية القديمة منها أو الجديدة بين نشر التعاليم الاسلامية فهو ينتقد وبشكل سافر لا يخلو من العنف في كثير من الحالات، مثل هذه المحاولات التي تلصق بالدين الاسلامي شعارات أو عادات ليست من صلب العقيدة ويستعرض الشيخ الغزالي الكثير من هذه العادات فيقول «كان العرب يأكلون بأيديهم، وتلك عادتهم. ولا غرابة اذا كان الآكل بيده يلعق أصابعه.. ولكن جعل هذه العادة دينا، لا أصل له.. وفي هذه الأيام تذهب وفود المسلمين الى اوروبا واميركا ويمكن أن يتميزوا عن غيرهم في آداب الأكل بترك المحرمات وتسمية الله مثلا، أما الجلوس على الأرض حتما والامتناع عن استعمال الملاعق والحرص على لعق الأصابع.. الخ فهذا تنطُّع أضرَّ بالاسلام ورسالته وأطلق ضد المسلمين شائعات رديئة.

ويعدد الشيخ الغزالي عادات عربية أخرى فيقول انه ليس للاسلام زي معين والمسلم يرتدي ما يشاء غير جانح الى اسراف أو خيلاء. ويتوج كلامه بقوله: «ان الجلباب العربي في عواصم عالمية أمسى شارة على الاسراف السفيه والانطلاق المجنون وراء شهوات مطاعة وأهواء جامحة! أذلك ما يخدم الاسلام وينشر دعوته؟

ويختم الشيخ الغزالي كتابه في شؤون امتنا الراهنة ويرثي لحال الشعوب الاسلامية ويتكلم بإسهاب عن مبدأ «الشورى» في الاسلام ويقول انه مبدأ عظيم ولكن «تحقيق الشورى وضبط أجهزتها لم يتقرر لدينا «والشورى في دولة الخلافة برزت في صور شتى وليس المهم أي طراز ستمسك به، بل المهم أن نوفر الضمانات والأساليب التي تجعل الشورى حقيقة مرعبة فيختفي الفرد المستبد، وتموت الوثنيات السياسية، ويترجح الرأي الصحيح دون عوائق. ويتقدم الرجل الكفء دون احقاد».

ويستدرك الشيخ الغزالي بقوله «لقد نقل الشرق الاسلامي صورة



للديموقراطيات الغربية في مرحلة هابطة من تاريخه صرعته فيها مواريث جاهلية وخدعته تقاليد استعمارية سفيهة فماذا حدث؟ تم تزوير الانتخابات على نحو مذهل وشقت الوثنيات السياسية وسط هالة من تأييد شعبي مكذوب! ولو أن بعثة من النقاد والرواد زارت مزبلة التاريخ لوجدت في رغامه عدداً من زعماء العرب والمسلمين قتلوا الالاف المؤلفة لتكون لهم أمجاد ولتهتف بأسمائهم بلاد!

ويتابع الشيخ الغزالي قائلاً:

«.. ونحن نطلب الشورى، ونريد اعتبار الوسائل المؤدية لها فروضاً عينية على أساس من القاعدة الفقهية «ما لا يقوم الواجب إلا به فهو واجب».

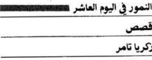
ويتقاضانا ذلك وضع تفاسير صحيحة لأحاديث الأمر والنهي وتغيير المنكر ومقاومة مرتكبي الكفر البواح، وتوضيح الفروق الدقيقة بين المعارضة المشروعة والثورة التي تنقض بنيان المجتمع، أو بين النقد الواجب، والخروج المسلح...

من خصائص «الديموقراطية» الحديثة أنها اعتبرت المعارضة جزءاً من النظام العام للدولة! وأن للمعارضة زعيما يعترف به ويتفاهم معه دون حرج! ذلك أن مالك السلطة بشر له من يؤيده وله من ينقده، وليس أحدهما أحق بالاحترام من الآخر...

والواقع أن هذه النظرة تقترب كثيراً من تعاليم الخلافة الراشدة، فإن عليّ بن أبي طالب لم يَسْتبِحْ من عارضوه، أو يحشد الجموع لضربهم، بل قال لهم: ابقوا على رأيكم ما شئتم على شرط ألا تحدثوا فوضى ولا تسفكوا دماً، أي أن الرجل العظيم يريد معارضة بناءة لا هدامة، ولا يرى أن الاعتراض على شخصه منكراً!

ويختم الشيخ الغزالي كتابه بقوله: «ان هناك من يريد قتل الشعب باسم الشعب ووأد الحرية باسم الحرية. وفي مزبلة التاريخ، كما قلنا آنفاً، زعماء من هذا القبيل المحقور، فعلوا بالمسلمين الأفاعيل!.. وهناك من رجال الدين من يمشي في مواكبهم راغباً في دنياه، زاهداً في أخراه، مستوجباً لعنة الله...! □

قراءة اليوم لنص الأمس



النمور في اليوم العاشر

قصص

زكريا تامر

دار الآداب . بيروت . ط ٢ . ١٩٨١

■ إنَّ زكريا تامر من أهم كتّاب القصة القصيرة ويمثل أحد وجوهها البارزة في الأدب السوري خاصة، والأدب العربي عامة. إن عالمه القصصي مشحونٌ بالطاقة الثورية على الصعيد الأدبي والاجتماعي، إذْ يحطّم معظم تقاليد الفن القصصي المتمثلة بالسرد المباشر والوصف المملّ، التي تقترب بها القصة من الحدوتة الساذجة الخالية من القوّة الإيحائية. إن عالمه فسحةٌ ممتدّة حيثُ الأبعاد الأسطورية تتمثّل أفقيةَ قصتِهِ في حين أن الرموز تحتدم في حقل الإيحاء وتخلق فضاءً من الدلالات.

إن الرموز عند زكريا تامر ما هي إلاّ وقفات عمودية متقطّعة في جريان القصة المتعاقب. ليست قصص زكريا تامر قصصاً كلاسيكية، لأنها لا تعتمد على الحبكة وهي من أهم العناصر في القصة التقليدية، إن قصصه قصص رمزية تستخدم اللغة المشحونة بالإيحاء والسرد الأسطوري حيث تتحول مساحة القصة إلى مسرحٍ للمكان والزمان اللاشعوريين. من هنا تتجلى شعرية القصة التامرية.

على كلّ حال، فإن نتاج زكريا تامر يعتبر من أهم الأبواب المشرعة على امتداد الحداثة في الفن القصصي العربي في الحقبة المعاصرة.

١. تلخيص النص:

نتناول هنا قصة «النمور في اليوم العاشر» للتحليل. وقبل ذلك سنقوم بتلخيص القصة باقتضاب في جملةٍ واحدة وذلك من أجل التبينُ في كلّ عنصرٍ من عناصر النص في البناء الكلّي ونحصل على هذه الجملة:

(يتحول نمر الغابة بعد الترويض في اليومِ العاشر إلى مواطنٍ في المدينة)

والآن سنكتشف من خلال هذه الجملة الملخّصة للنص العناصر التالية في البناء الكلي.

٢. دراسة في بناء النص:

إن الجملة الملخّصة للنص استراتيجية ـ إن صحّ التعبير ـ في دراستنا الآن لبناء النص حيث نلاحظ منها أولَ ما نلاحظ تسلسل القصة الافتراضي.

(تسلسل النص الافتراضي) ـ

يتألف النص من بداية ووسط ونهاية.

أ ـ البداية ـ نقل النمر من الغابة إلى القفص.

ب ـ الوسط ـ إجراء الترويض.

جـ ـ النهاية ـ تحويله إلى مواطن.

إن البداية في القصة تمثّل العرض وتمتدّ من الغابة إلى القفص حيث تبدأ بهذه الجملة: (رحلتِ الغاباتُ بعيداً عن النمر السجين في قفص). حيث نلاحظ أن العرض في النص هو عبارة عن جملة واحدة.

أما الوسط فيمثّل العقدة وهي تحتل الحيز الأكبر من النص حيث تبدأ بعد الجملة الأولى التي بدأت بها القصة مباشرة. إن مكان العقدة هو القفص، أما الزمان فيمتدّ عشرة أيامٍ تجري خلالها عملية الترويض.

اليوم الأول ـ يرفض النمر أنْ يطيع أوامرَ المروّض.

اليوم الثاني ـ يعترف النمر بأنه جائع.

اليوم الثالث ـ يقف النمر وقفة عسكرية منفذاً أمر المروّض.

اليوم الرابع ـ يتدرب النمر على مواء القطط.

اليوم الخامس ـ يموء النمر بنجاح.

اليوم السادس ـ يتدرب النمر على نهيق الحمار.

اليوم السابع ـ ينهق النمر.

اليوم الثامن ـ يصفّق النمر لخطبة المروض.

اليوم التاسع ـ يأكل النمر عشباً.

اليوم العاشر ـ يصير النمر مواطناً.

وأما النهاية فهي تمثل الحلّ، وهي عبارة عن جملة واحدة ينتهي بها النص، وهي:

(وفي اليوم العاشر، اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة).

ونلاحظ أيضاً من الجملة الملخّصة للنص العناصر التالية: ـ

(المعادلة) ـ

وهي تمثل الهيكل العظمي للنص، ونرسمها كما يلي: ـ

النمر القفص المواطن

(المكان) ـ

وهو هنا، الغابة / القفص / المدينة.

(الزمان) ـ

«النمور في اليوم العاشر» ثنـــائية

وهو هنا، الما قبل الترويض / الما بعد الترويض.
(البطل) ـ
وهو هنا، النمر / المواطن.
والآن سنرى مستويات التحوّل في كلٍّ من المكان والزمان والبطل.

٣. مستويات التحول:

ينمو النص مع تطوُّرِ كلٍّ من المكانِ والزمان والبطل في مسافة النصّ الزُّمكانية حيث يحدث التـطور لا بشكـلٍ خطِّي مستقيمٍ تصعيديٍّ وإنـما على شكـلِ الانحرافِ الفجائي، وذلك نلاحظه بوضوح خلال الجملة الملخصة للنص.

(تحولات المكان) ـ
الغابة　　القفص　　المدينة.

(تحولات الزمان) ـ
الرغبة　　الحاجة.

(هنـا أريد أن أنـوّه للقارىء بأنّ الرغبة مطلبٌ ميتافيزيقي وأما الحاجة فهي مطلبٌ فيزيقي حَصراً) وذلـك في قول المـروّض للنمر حين رفض الأخير أمره: «إذنْ، جعْ كما تشـاء، فلن أرغمـكَ على فعـلٍ ما لا ترغب فيه». هنـا، الجوع/الرغبة، والتصادم بينهما.

(تحولات البطل) ـ
(النمر ـ في الغابة)　(النمر ـ في ـ القفص)　المواطن.

وهكـذا إن مسـاحـة النص تُحيطها الغابة والمدينة من جهة، والرغبة والحاجة من جهة ثانية، والنمر والمواطن من جهة ثالثة. وكما يبدو، فإن النص يتحرك ضمن المساحةِ المثلّثة الأطراف.

وقبـل أنْ ننتقل إلى خطوةٍ جَدِيْدَةٍ في دراستنا أريد أنْ أشير إلى نقطةٍ جديرة بالـذكـر لا يمكن تجاهُلها بالنسبة إلى ما سيأتي من مناقشةٍ لرؤية الكاتب، ألا وهي علاقاتُ البطل.

(علاقات البطل) ـ
البطل / الغابة، علاقة متشائمة في التفاؤل.
البطل / المروّض، علاقة متفائلة في التشاؤم.

٤. فضاء النص:

الآن، سنصل إلى أهم جزءٍ من تحليلنا للنص وهو الحقل الدلالي، حيث ندرس الـرمـوز ونتقصّى أبعـادَها بعيداً عن الإسقاطات التي لا تحتملها الـرمـوز المـوجودة في النص ولكنّنا لا نتساهل في إخراجِ دلالاتٍ يمكن الإمساكُ بها وراء الكلمات، لأنَّ الرمز عند زكريا تامر لا يُعتبر من رمزية الجليل بحيث نستطيع التّعْيين ولأنّنا نعلم أنَّ عالمه القصصي منفتحٌ يتطلّب التنقيبَ والكشف لأنَّ النص عنده يَعْتَمِدُ على لغةِ الرمزِ المقطوعِ في الأداء الفنّي.

وقبل كلّ شيء، سنحلّل رَمْزَ المعادلة التي تمثل الهيكل العظْميّ للنص، والتي ذكرناها قبل قليل في دراستنا لبناء النص:
النمر　　القفص　　المواطن.
إنّ هذه المعادلة تُؤوَّل معنا على الشكلِ التالي:
الإنسان الحرّ　　السجن　　الإنسان المدجَّن.
إن المواطن إنسانٌ مدجَّنٌ إذنْ... وهكذا نلاحظ من المعادلةِ المُؤوَّلة أن النص خطابٌ أدبي سياسيٌّ المرمى وأن المـواطنين كلَّهم في دولةٍ ما نمورٌ مروَّضةٌ تمّ تدجينُها على الرغم من أن الحرية فطرتُها الأولى.

واستناداً إلى هذه المعادلة المؤولة نحصل على دلالات الرموز الأساسية في النص

الغابة :	الحرية، الجمال، الحلم، اليوتوبيا.
النمر :	الإنسان الحرّ والمنطلق.
المروِّض :	السلطان.
التلاميذ :	الدولة بالمفهوم الماركسي.
القفص :	السجن، معسكرات الاعتقال.
المدينة :	اللارغبة، اللاكبرياء، السجن اللامرئيّ.

هكـذا تؤسّس الثنـائياتُ المتضـادة فضـاء النص، الغـابة / المدينة، النمـر / المـروِّض، الحـرية / القمـع والخ.. وخاصةً ثنائيةُ: الرغبة/الحاجة، التي ذكرناها في تحليلنا لمستويات التحوّل حيث الصراع الأكبر والأهمّ بين النمـر والمـروض وذلـك كما جاء في قول المـروِّض لتلاميذه: (عليكم ألا تنسوا في أي لحظة أنّ معدة خصمكم هدفكم الأول) و(راقبوا ما سيجـري بين من يملك الـطعام وبين من لا يملكه، وتعَلموا). إن مشكلة الخبز هي أهم المشاكل الاجتماعية على الإطلاق عند الكاتب، لأنّ الحرية مغلوبٌ عليها أمام الطعام كما قال المروض: (أنت مرغم على إطاعتي لأني انا الذي أملك الطعام) وأما النمر فإنه لا يريد أن يطيعه لأنه «لا أحد يأمر النمور» ولأنه يقول: (لن أكون عبداً لأحد)، ويرفض طعامه، ولكنه ◁

إنها نبوءة ماركس معكوسة فيا للمصير البائس!

الرغبــة والحاجة

أحمـــد جـــان عثمـــان

شاعر من الصين الشعبية، يدرس اللغة العربية في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة دمشق. له مجموعتان شعريتان بلغته الام. أما مجموعته الشعرية الثالثة فقد كتبها باللغة العربية مباشرة.

قراءة اليوم لنص الأمس

في القفص والطعام بيد المروض فحسب، إذنْ، إما الإطاعة فالحصول على الطعام، وإما التمرد والخروج من القفص، ولكن إلى أين؟

هكـذا يتبيـَّن أن رؤية الكاتب هي أن الخبز هو المشكلة الرئيسية في الممارسة السياسية أي: الخبز = الطاعة. ولكننا نكتشف أيضاً ضمن السياق الدلالي للنص أنَّ: الحرية ـ الجوع فالموت. إذنْ، هل يكون الخروج من القفص موتاً؟ وخاصةً إذا تذكرنا هذه الجملة في النص: (حاولَ النمر أن يتذكر الغابات، فأخْفَق)، هل العودة إلى الغابة موطن الحرية والجمال مستحيلةٌ ما دام النمر قد نسي الغابات وما دام الترويض قد تمّ؟ كما القرد قد تحول إلى الإنسان من قبل الطبيعة من خلال الاصطفاء فهل تمّ تحوُّل «النمر» الى المواطن المدجَّن خلال الترويض من قبل السلطة؟ وهل السلطة طبيعة معاكسة؟

هل: إما الهلاك أو الطاعة؟

وما دام النمر قد نسي الغابة فالطاعة إذنْ؟

هكـذا يبـدو أن رؤية الكـاتب سوداوية ومتشائمة في عودة النمر الى الغابة، إلى الحرية.

فأما الدراما فقد نَمَتْ وتطوَّرتْ عبر الصراع حتى وصلتْ إلى المأساة في آخـر النص حيث تنتهي إلى هذا المصير: (وفي اليوم العـاشر، اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص فصار النمر مواطناً، والقفص مدينة). إنها أغنية الجـوقة في هذه التراجيديا بَلْ في هذه الكوميديا البشرية. إنها النبوءة المشؤومة باختفاء السلطة والدولة والجيش والسجون بانقلاب الحرية إلى الطاعة، وانقلاب الرغبة الى الحاجة وانقلاب الإنسان إلى القرد. إنها نبوءة ماركس معكوسةً. فيا للمصير البائس.

وما دام المصير هو هذا، فَهَلْ يريد الكاتب أن يشير لنا بأن نَنْصَرِفَ من الباب الخلفي؟

ربَّما...

خلاصة:

إن هذا النص كما تبيَّن من خلال تحليلنا السابق ناجحٌ إلى حدٍّ بعيد في استخدام السرد الأسطوريّ كمنهجٍ للقصة واتِّخاذ الرمز وسيلةً للتعبير. ومن هنا نعتبر هذه القصة من القصص النموذجية عند زكريا تامر ومن أجل ذلـك أخـذنـاهـا بالتحليل لكي تكـون نصّـاً مفتاحاً للدخول إلى العالم القصصي التامريّ.

وإن بإمكاننا أن نستخرج من خلال هذا النص بعض التقنيات الفنية والمضـامين التي نستطيع أن نعمِّمَهَا على الأدب التامري ككلّ، وبذلك نكون قد رسمنا الخطوطَ العريضةَ لمعالم الأدب عند الكاتب. منها:

أ ـ القصـة التامرية تَبْدَأ بالعُقْدة مباشرةً دون العرض المسهب والمملّ أحياناً عند القصة الكلاسيكية، وتنحلّ العقدةُ بعقدةٍ أكثر طغياناً ومأساةً.

ب ـ القصـة عنـد زكـريا تامر تنتسب إلى تراث الأدب اللامعقول، فالمكان عبارة عن مشاهد مختلطة والحركة فيها غير منسجمة. وأما الزمان فلا شعوريّ، مُطْلَقُ العنان لا يتقيد بالتسلسل إلاّ بشكلٍ افتراضي.

جـ ـ البطل مأساويّ لا ينتهي إلاّ إلى المصير المحزن وعُمْقُ الكاتب رؤية سَوْداوية.

د ـ مفهوم الزمان في القصة التامرية مفهوم أوفيديّ (نسبةً إلى الشاعر الروماني أوفيد)، أي، انحداري حيث العصر الذهبي في الوراء والاتجاه في انحطاطٍ مستمرّ، أما الخلاصُ فهو العودة.

ومن هنا، فالكاتب أوديبيّ بالمعنى الأدبي ورومانتيكيّ بالمعنى الأوسع.

هـ ـ معظم القصص عند زكريا تامر عبارة عن كابوس، وأحلام في قمة التشاؤم وإن الكاتب على خط التواصُل مع التراث الكافكاويّ.

لعنة «شرق المتوسط»!

كمـال ابـو ديـب

«شرق المتوسط»

رواية

عبد الرحمن منيف

المؤسسة العربية للدراسات

بيروت ١٩٨٧

■ تقدّم رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» احدى أبلغ الشهادات ضد السلطة السياسية إدانة وتأثيراً. ومن الدالّ أن منيف ينذر رواية كاملة طويلة لصياغة هذه الشهادة وبلورتها في شكل يكسبها قوة دامغة ويحولها الى ما يشبه اللعنة الأبدية للسلطة وتعاملها مع الانسان، لا في بلد محدد واحد، بل فيما يسميه «الشاطىء الشرقي للبحر المتوسط». وتكسب هذه الصيغة الجغرافية الرواية بعداً إنسانياً ودلالات موسعة لم تكن لتمتلكها لو كانت قد خصصت بلداً بعينه. لكن، من جهة أخرى، تنقذ هذه الصيغة الرواية من مصير كان سيكون مؤكداً لو أن الروائي سمّى بلداً بعينه، كما تنقذ الراوي ـ الروائي أيضاً. ولعلّ عملية التوسيع هذه أن تكون أول العناصر الدالة على إرهاب السلطة وبطشها. فالروائي لا يملك «بطولة» أن يكون يسوع المسيح فيحمل صليبه بنفسه ويواجه سلطة معينة ـ سواء أكانت سلطة بلده أو أي بلد عربي آخر ـ بالشهادة التي يلهث وراء الكتابة الروائية من أجل أن يدلي بها. والسلطة لا ترحم: وهي قادرة على أن تصلبه حتى لو اضطرت الى صنع صليبه بنفسها ـ وتلك أكثر مهماتها سهولة. وهي دون شك ذات صدر رحب ولا تتردد أبداً في التضحية بالمال والجهد خدمة للمواطنين بهذه الطريقة السخية: التبرع بصنع صلبانهم لهم وتعليقهم عليها.

والرواية بنية لغوية ـ تصورية تملك درجة عالية من النضج، وعمق التحليل، وتندفع فيها اللغة متعاظلة متراكبة كخيول جامحة على الصفحات، لاهثة بطريقة تجسِّد التوتر وإيقاع العنف والرعب والبطش الذي يَسِمُ العالم الذي تسعى الى بلورته. وهي، بلغة نقدية مستهلكة، «عمل فني بارع يكشف عن موهبة روائية كبيرة، ومقدرات تقنية عالية». غير ان غرضي الآن ليس تقديم دراسة تحليلية لهذه الرواية، بل التركيز على محاور فيها تتعلق مباشرة بالموضوع الذي أناقشه، ومن حيث هي كشف لطبيعة السلطة ودورها في الحياة (العربية، دون شك، مع أن الرواية لا تفضح هذه الحقيقة تماما)، ثم من حيث هي رصد عميق الفهم للذات الانسانية العالقة في شباك السلطة المستبدة: لهذه الذات في إشراقاتها، وكفاحها، ثم في تشوّهها، وتناقضاتها، وتحولاتها، ومآسيها حين تتعرض لبطش السلطة وانتهاكها وارهابها.

٢ـ

تتخذ الرواية نقطة انطلاق لها الساعات الأخيرة في السجن لمعتقل سياسي هو رجب اسماعيل، وانهياره المأساوي أمام معذبيه ومستجوبيه بعد سنوات خمس من الصمود والرفض العنيد والتحدي: بالصمت المطبق، غالباً، وبالكلمة والبصقة القاصمة أحياناً. ورجب واحد من زمرة من المعتقلين (حُشِرَ ١٤ منهم في زنزانة واحدة) تربط بينهم في سجنهم علاقات على قدر من التواشج والعمق والحميمية وزمالة الصمود يندر أن تعرفها مجموعة بشرية مماثلة خارج السجن (وقد كانت تربط بعض أفراد المجموعة علاقات تنظيمية قبل دخولهم الى السجن، لكنها لا تُكْتَنَهُ في الرواية ولا تُبْرَزُ الى درجة مماثلة لعلاقاتهم داخل السجن). أما زمن السرد في الرواية، كما أسميه في

◆

رواية تكشف طبيعة السلطة ودورها في الحياة العربية.

◆

دراساتي النقدية المتخصصة، فانه ليس واحداً، بل هو زمنان. الأول تقليدي تماماً ومستخدم بطريقة تقليدية، ويمثّل بدء السرد الروائي: الزمن الحاضر ورجب يصف أشيلوس، السفينة التي يبحر عليها الأن، بعد زمن من مغادرته السجن، الى اوروبا. والثاني كسر للتقليد الروائي بارعٌ، يُحدِث حين ينكشف صدمة اكتشاف معرفي حادّة، ويختصر مساحة واسعة من السرد الروائي الذي كان سيكون ضرورياً لولا استخدام هذا الزمن الجديد ببراعة: وهو زمن حاضر أيضاً، لكن راويه ليس رجب، بل أخته أنيسة التي تبدأ بجملة صادمة: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية او شيئاً آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه. لكن رجب رحل، رحل منذ وقت بعيد. «ويأتي هذا الزمن في الفصل الأخير القصير من الرواية مشكّلاً خاتمتها. وهو يسرد أحداثاً وقعت بعد عودة رجب من رحلته الاوروبية الى الوطن، واعتقاله من جديد، وتعذيبه، ثم موته نتيجة للتعذيب بعد أن يكون قد فقد بصره. ويمثل انقسام السرد الى زمنين وما يلازمه من تعدد في المنظور تقنية بارعة، بدأت في الرواية الغربية مع وليم فوكنر، وأفاد منها بالعربية قبل منيف روائيٌ بارع آخر هو جبرا ابراهيم جبرا. وتسمح هذه التقنية (التي يتناوب على الرد الروائي فيها شخصيتان في «شرق المتوسط» هما رجب وأنيسة، كلٌ يروي فصلا من الفصول الستة بالطريقة: رجب= ١، ٣، ٥/ أنيسة=٢، ٤، ٦) باستعادة أحداث رُوِيَتْ من قبل، لكنها تأتي الآن معاينةً من منظور آخر مختلف، أو ممُثِّلةً لردود فعل شخصية متباينة، او كاشفةً جوانبَ من المعاناة المرعبة لم يكن ممكناً أن تكشف في السرد السابق لها، أو مُبرِزةً خفايا في نفس شخصيةٍ ما لم يكن متاحاً لشخصية ثانية أن تعرفها. كما تسمح هذه التقنية، التي تقوم على كسر الزمن وتفتيته ومنع تناميه التاريخي من الاكتمال، بتجسيد حالة التفتيت والتمزق وانهيار النموّ العضوي للحيوات والشخصيات التي تشكل عالم الرواية. وعبر هذه التقنية، أيضاً، ينجلي أن السلطة لا تمارس اضطهادها وانتهاكها للانسان ضد رجب وزملائه في عالم السجن (الداخلي) فقط، بل تمارسهما كذلك ضد الانسان في العالم (الخارجي). فهناك عشرات من المعتقلين والمضطهدين؛ وقصص القتل والارهاب تملأ العالم الذي تعيش فيه شخصيات الرواية. وهو العالم الذي يخرج اليه رجب ليواجهه بعد انهياره الفاجع وسقوطه. غير ان أبلغ ما تكشفه الرواية، عبر هذه التقنية، هو المدى الهائل من التدمير الحقيقي، والقتل المباشر وغير المباشر، والتخريب، والتقويض ـ في حياة رجب وكل من له علاقة به في العالمين الداخلي والخارجي ـ الذي «أنجزته» السلطة بتعاملها الوحشي مع الانسان.

٣ـ

تتتبع الرواية خروج رجب من السجن، مثقلا بأحزان انهياره وسقوطه أمام معذبيه (لتوقيعه لتعهد بأن يمتنع عن العمل السياسي كان قد رفض أن يوقعه على مدى السنوات الخمس من التعذيب والتشويه)، وعودته الى البيت حيث تعيش أخته وزوجها حامد وأولادهما. وتكشف الرواية انهيار عالم رجب ودماره. لقد بدأ هذا العالم يتقوّض وهو في السجن. فبعد صمود سنوات، ◁

تقضيها في زيارته وتشجيعه على الصمود ورفض التوقيع، مغذّيةً إحساسه بقيمه ورجولته، تموت أمه. وبعد انتظار طويل أيضاً تتخلّى عنه حبيبته هدى، وتسقط هي أيضاً فتتزوج من رجل آخر. ويترك هذا الانهيارُ في العالم الخارجي آثاره المدمرة على رجب، فينهار عالمه الداخلي. موت أمه يبدأ بنهش روحه وجسده وعزيمته، فيأكله المرض. وسقوط هدى يترك في نفسه جرحاً عميقاً يُفقده القدرة على إقامة علاقة مع امرأة اخرى، وثقتَه بالنساء جميعاً. لقد تغيرّ العالم تماماً. غير أن أهم ما تغير وتقوض، كما يكتشف رجب، لم يكن العالم والأشياء، بل هو ذاته. لقد أصبح إنساناً آخر تماماً، ماتت الحيوية والصلابة والضحكات واليقين والايمان بعظمة الانسان وقدرته على الصمود. وتكتشف أنيسة ايضاً أن رجب تغير - حتى لقد تغيرت طريقته في الكلام ايضا. ثم إنها تكتشف في لحظة أخرى ان العالم كله قد تغير وأنها هي نفسها قد تغيرت. «لقد تغيرنا كلنا». وتفقد أنيسة حتى قدرتها على ان تكون أماً وزوجة بالمعنى الحقيقي للكلمتين، وتصل حياتها مع حامد درجة الحديث عن الطلاق والتهديد به.

في معرض نقاش بين رجب وأنيسة حول أوراقه التي كان قد ائتمن أمه عليها، يسأل رجب إن كانت أنيسة قد قرأت الأوراق وتخبره بأنها قرأت بعضها ثم تطمئنه قائلة:

«- لن أفشي أسرارك لأحد، تأكد من هذا تماماً.

- حتى لو ضربوك؟

- لو استعملوا الكهرباء؟

- لو استعملوا أي شيء.

- تكذبين.

- أكذب؟

- نعم تكذبين... الانسان يقول إنه لن يقول شيئاً، أما اذا بدأوا يضربونه، اذا استعملوا أساليبهم، فانه سيقرر في تلك اللحظات.. وكيف يقرر؟ إن جسده هو الذي يقرر، الارادة في تلك اللحظات تموت، تخبو، والجسد وحده هو الذي يفعل كل شيء». (ص ٧٠)

أجل لقد تغير رجب. تغيرت رؤيته للانسان، لمعنى الصمود والمقاومة، للعلاقة بين جسد الانسان ونفسه وإرادته؛ لقد مات رجب، بمعنى من المعاني، قبل أن يموت فعلاً، وهو يرى كل ما حوله ينهار ولم يبقَ في نظره شيء مقدس، وفقد العالم معناه.

٤-

هكذا تشوّه السلطة الانسان: تفسد نقاءه، وتقوض تماسكه، وتهدم إيمانه بنفسه وبالآخرين: تسحقه حتى ليصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو اليه: «أن أحيا فقط، ذلك كل ما يهم». (بل إنها أحياناً لتجعله يتمنى الموت لكي ينجو من حياة الانتهاك والتعذيب). أما القيم، والأخلاق، والنضال، والصمود، والدور الفاعل الذي يتمنى الانسان ان يؤديه في مجتمعه، والبحث عن حياة أفضل لنفسه وللآخرين، والتضحية في سبيل قضية الوطن، أو الآخرين، والتمسك بمُثُل عُليا، فكل ذلك مما تسحقه السلطة في الانسان وتبيده. هكذا يبقى الانسان ذاتاً مسحوقة، سلبية، عديمة الفاعلية، ذاتية الدوافع والغايات: «لأسلم أنا وبعدي الطوفان».

تشوه السلطة الانسان وتسحقه حتى يصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه

وهكذا تنتج السلطة وطناً - فندقاً يقطنه مستأجرون لوقت محدد بإذن منها، فاذا شاءت طردتهم: خِصْيان لا يرون من جدوى في أي شيء يتجاوز لقمة عيشهم. وحين تختار تسعى الى تحويلهم الى جواسيس، كما تفعل مع رجب، لكي تحفظ لهم حياتهم. أنيسة التي عاشت تجربة أخيها المريرة بإخلاص وتفان كاملين لا تجد فائدة أو معنى في كل ما يفعله، وفي تدخله في السياسة. حتى أمه، التي ربّته على الإباء والصلابة، وغذت رفضه للاعتراف وهو في السجن، كانت قد رجتْه قبل الاعتقال ألا يتدخل في السياسة، ودلّلتْ بمصير الذين قتلتهم السلطة أو اودعتهم السجون. وهكذا تدمر السلطة الانسان، او تحيّده تحييداً مطلقاً. وفي كل ذلك تكشف عن طبيعتها العشوائية المتجبرة، وطغيانها المرعب، ووحدانيتها وإطلاقيتها، وشموليتها: فهي تصل الى كل مكان وكل أحد. ولا ينجو من جرائمها حتى اولئك الذين هجروا او هُجروا من الوطن. فهي تطالهم حيثما كانوا - داخل الوطن او خارجه، في ظلام السجن او متاهة الحياة خارجه.

أما عشوائية السلطة. فلا حدود لما يمكن ان تبلغه. واذا كان المرء يستطيع أن يرى في ما تمارسه السلطة ضد من يناوئها وحشية تستطيع هي على الأقل ان تبرِّرها لنفسها، فان في ما تمارسه السلطة ضد آخرين لا علاقة لهم بها بأي شكل أعمق الدلالات على آليات عملها الغابيّة المرعبة. فهي تطبق قانون المسؤولية لا على الانسان وحده، بل على كل من تجد في تطبيقه عليه وسيلة لتحقيق أغراضها. وما يحدث لحامد في «شرق المتوسط» مثل بشع على ذلك. ان حامد غير متهم بشيء ولا متورط بشيء. ومع ذلك فانه يعتقل رهينة لاجبار رجب على العودة من فرنسا؛ وتحال حياة حامد الى سلسلة يومية من المضايقات والتعقب والصعوبات والاساءات. بل ان العشوائية لتبلغ حدها الأقصى حين يعود رجب فعلا، ويعتقله الزبانية من جديد، ولكنهم يمضون في اعتقالهم لحامد. فالوحش حين تقع في مخالبه فريسة لا يهمه كيف وقعت، بل يعنيه فقط ألا تفلت من هذه المخالب الا بعد ان يشبع من لحمها نهشاً ويقذف ببقاياها الهشيمة، التي لم تعد له بها من حاجة، الى التراب. وكذا هي السلطة في «شرق المتوسط».

٥-

ثمة جانبان لما تقوم به «شرق المتوسط» من كشف لعشوائية السلطة وتدميرها للانسان. الاول تدميرها للانسان الذي يحتل **موقع الضحية**، كما يتمثل في رجب وحامد وهادي ومئات الضحايا الآخرين (والمجتمع الذي تتحكم فيه بأسره في الواقع)؛ والثاني هو تدمير السلطة لا للضحية بل للجلاد نفسه: لأدواتها البشرية التي تستخدمها من أجل فرض هيمنتها وتكريس أبديتها وسحق الذين يقفون على الطرف المتلقي لضرباتها القاصمة. وفيما يشكل الجانب الأول محور تنامي الرواية الأساسي ويتلقى درجة عالية من التركيز، فان الجانب الثاني ينجلي بوصفه هامشاً تقريباً من هوامش تشكل المحور الأساسي. ورغم ذلك فان في رصد الرواية لعمليات القمع والتعذيب والهيمنة على الانسان قدراً من الاضاءة للجانب الثاني يستحق الابراز. وتتمثل هذه الاضاءة في لمحات من سلوك زبانية السلطة في مواقف متعددة: تنظيم الرصد والاعتقال والتجسس والتعذيب والاستجواب، متخذة أشد صورها وضوحاً وتكاملاً في شخصية الآغا ونوري بالدرجة الاولى.

في دور المستجوب وآمر مركز التعذيب كله، يجسد الآغا كل ما في السلطة من قحة، وخبث، ونذالة، وتجبُّر، ولؤم، وتلوُّن في الأساليب واللهجة والتعامل؛ كما يجسد كل ما في السلطة من تلذذ بتدميرها للانسان، وإجباره على الركوع، ودفعه الى السقوط. ويبدو الآغا فاقداً تماماً لأية قدرة على الاحساس بمشاعر انسانية عادية، على التعاطف أو الشفقة أو الفهم. والمشاعر الانسانية بالنسبة اليه ليست أكثر من مفاتيح وإشارات تسمح له، عن طريق استغلالها، بتحقيق أغراضه والوصول الى ذروة السيطرة. يقول للمجموعة المسجونة:

«- الجميع على هذا الدرب... اذا لم يكن اليوم فغداً.. اسمع يا أحول.. والله لأرجعك.. امك: ولك مرَّ عليَّ مثلك، واكبر منك، وكلهم ركعوا.. اترك يباسة الرأس ووقِّع.. وأنت يا عود النعناع، يا حبيب أمه. أمك فاتحة مناحة. كل يوم تأتي الى السجن وتقول: صغير ولا يفهم شيئاً.. وَرَّطه اولاد الحرام...» (ص ١٥).

وفي ذروة تملكه للسلطة يراه رجب مختلفاً، جديداً، ذا طبيعة لم تكن له سابقا: «لم يترك الآغا شتيمة، قال كل

الشنائم التي يعرفها. تصورته حين رأيته أول مرة قبل خمس سنين، انه لا يعرف كيف يرد التحية، بدا لي خجولاً، بصوته الناعس وعينيه اللتين لا تثبتان في مكان. لكنه الآن يشبه سمساراً او قوّاداً بصوته الذي يلعلع».

لقد غيّرتْه ممارسةُ السلطة، كما غيّرت رجب وزملاءه وضحاياهما الآخرين، وشوّهت ذاته. حوّلت الانسان بالنسبة اليه الى حشرة، حشرة تقف أحياناً حجر عثرة في الطريق فتسحق بالأقدام:

«أجلسنا على الأرض، وبدأ يخاطبنا بحذائه. وضع قدمه على رقبة ابراهيم من الخلف وداس بكل ثقله حتى وقف فوقه. وترك قدمه الأخرى تهتز في الهواء. أما عزيز فقد دفعه بقوة فاصطدم بنا ثم انقلب على وجهه».

أما نوري فانه يتقمص وحشاً حقيقياً: في تكوينه الجسدي الى حدٍ ما، وفي تعامله الحيواني مع المساجين. ها هو ذا في حفلة تعذيب مريرة:

«ضحكوا كثيراً.. لما رأوا دمائي.. استلقى نوري على ظهره، كان يضحك من الفرح واللذة، وبعد أن مسح عينيه من آثار الدموع، قال لي:

- ما رأيك بهذه الحفلة، ألا تعترف؟

...

أمسك أصابعي بقوة، ودفعها بين شقي الباب وبدأ يغلقه بهدوء، لما صرخت بصق في وجهي، قال بتشفٍّ:

هذه بداية، ماذا تقول.. سأجعلك هذه الليلة أعجوبة..

أمسك خصيتي....».

ويتساءل رجب بحق:

«أية أرواح أبالسة يمكن أن تعيش في الانسان؟ لا أريد أن أتصور أي وصف، أية كلمة لأقول إن نوري هو كذلك...»(ص٩٥)

كما يتساءل بطيبة الانسان الذي ما يزال يرى العالم من منظور إنسانيته:

«آه لشدّ ما هم مخدرون.. مخدرون وجبناء.. أليس لهم إخوة. زوجات؟ وأطفالهم؟ هل تعرف هذه الأيدي أن تحمل الأطفال مثل باقات الورود وتداعبها؟ لا أصدق أن يداً مثل هذه أعدت لشيء غير أن تضرب وتضرب وتضرب»..

ومع ذلك فاننا نرى يد نوري. التي بها يدفع رأس ضحيته الى برميل الماء ويغطسه، تطعم عصافيره الملونة التي يحتفظ بها حيث يعذب ضحاياه تماماً. وتؤدي هذه اللقطة الى تعميق صورة الوحش المتلذذ من خلال التضاد فيما تبرق بارقة من سلوك إنساني في هذه الشخصية النمطية تقريباً والتي تكشف وحشية السلطة وتدميرها لكل ما هو إنساني، لا على صعيد الضحية فقط، بل في ذات الجلاد أيضاً.

وفي بضع لمحات سلوكية أخرى، خارج سياق التعذيب والاستجواب، تعمّق الرواية كشفها لتدمير السلطة للجلاد. ففي عدد من المواقف التي يتوقع فيها المرء سلوكاً معيناً من الانسان، أياً كان، بسبب طبيعة التكوين الاجتماعي - الثقافي - القيمي للمجتمع، يخترق الجلادون كلّ القواعد والأعراف ويسلكون سلوكاً مغايراً تماما. ففي مجتمع يمتلك الموت والمرأة فيه حرمة يأخذها الجميع بأعلى قدر ممكن من الاعتبار، يتصرف الزبانية وكأنهم لا ينتمون الى هذا المجتمع. لقد فقدوا كل حساسية ممكنة تجاه أعرافه وتقاليده ورؤياه للانسان وللموت والحياة. هكذا يتصرفون في حضرة الموت وكأنهم في حفلة من حفلاتهم المألوفة. يتابعون عملهم الطبيعي. يقبضون على الناس ويضربونهم. وهكذا يعاملون الأمهات اللواتي يبحثن عن أبنائهن في السجون، او يزرنهم، دونما إحساس بما للمرأة، وللأم، في هذا المجتمع من حرمة ومكانة. وهكذا.. وهكذا.. الى كثير من هذه اللمحات الصغيرة التي تحفل بها الرواية.

-٦-

تنسج الرواية، عبر مراحل تطورها، صورة لعالم مرعب، ونظم سياسية مرعبة. عالم يسحق الانسان كالحشرة. كما تنسج أحلاماً بعالم جديد يعيش فيه الانسان أيامه دون ان يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم، وببلاد توفّر له نعمة الحرية. ولا يقتصر الأمر على رجب، بل تنطق شخصيات أخرى في الرواية بتصورات مماثلة. وها هي ذي مكونات الصورة، متشكلة على لسان رجب، وأنيسة، وحامد، والأم، خالقة رؤيا قبيحة. مرعبة للسلطة، والوطن، والانسان ذاته، بل وللحيوانات أيضاً:

رجب: شاطىء المتوسط الشرقي لا يلد الا الممسوخ والجراء. وأنت تنتظر الخيول والسيوف! انتظر، سيظل ذاك الشاطىء يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء، وحتى لو وصلت أعدادهم الى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السراديب، أو تموت في المزابل. لأنها تريد ذلك!(ص ١٠٠)

رجب: «اريد أن أقول لها إن طريقتنا في الكتابة يا سيدتي وحدها ذات قيمة ولم تتغير، كل شيء عداه لا قيمة له، خاصة الانسان.. الانسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه.. آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطىء المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، ماذا ترين: بقايا بشر، ولهاثاً، وانتظاراً يائساً.. وماذا ايضاً؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس.. والضحكات». (ص ١٤٦-١٤٧)

رجب: «احذري يا أشيلوس ان عدت يوماً للشاطىء الشرقي.. سيجدون لك سرداباً أصغر من القبر، وهناك يجب ان تقاومي الجنون والوحدة، لقد جُنّت المخلوقات هناك.. القطط مجنونة لا تقترب من البشر، لا تهرهر مثل قطط المناطق الأخرى، تجفل من الخطوة، من قطعة الخبز. ونداء الحرية عندها أقوى من نداء الجوع. لقد جُنّت القطط تماماً، والبشر المجانين يلاحقون القطط، يقبضون عليها، يدخلونها في الأكياس مع البشر، يضربونها ويضربون البشر، تموء، تصرخ، تمزّق بمخالبها كل شيء! ليست القطط وحدها المجنونة يا أشيلوس: الكلام والعصافير جنت أيضاً».
(ص ٩٦-٩٧)

السلطة لا تدمّر الضحية فقط بل تدمّر أيضاً الجلّاد الذي تستخدمه لفرض هيمنتها

حامد: «هل يمكن للانسان ان يعيش بهدوء في هذا البلد اللعين؟ لا أحد ينجو، الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل، الذي يحب هذا النظام والذي لا يحبه.. بلد مجنون ويجب أن يدمر». (ص ١١٧)

أنيسة: «أصبحت الحياة عارية لدرجة أن الانسان بدأ يخاف من نفسه، يظنهم موجودين دائماً، حين ينام، ويحلم، حين يسير بالشارع بل وحين يموت». (ص ١١٨)

أنيسة: «ولكن هؤلاء الأبالسة يعرفون كل شيء، وقد تحتوي سجلاتهم أسماء أقربائنا، أسماء اولادهم وأصهارهم.. وربما أسماء الكلاب وباقي الحيوانات..»
(ص ١١٩)

أنيسة: «أتمنى لو نستطيع أن نهرب من هذا البلد، ولكن الى أين؟ وهل الاماكن الأخرى تستقبل لاجئين يبحثون عن الحرية ولقمة الخبز؟ والحرية والخبز.. هل يوجدان في الأماكن الأخرى وهل يعطونها للغرباء؟».
(ص ١٢٧)

الأم: ما بال الدنيا تغيّرت!.. الأخ لا يعرف أخاه، كل واحد يا نفسي.. ليس هذا كل شيء، القتل، السجون، يأخذون الرجال ولا أحد يعرف الى أين أو الى متى.. الدنيا في نهايتها ولا يمكن أن تبقى هكذا».
(ص ١٢٧)

رجب: وأنت يا بلاد الشاطىء الشرقي، بدءاً من ضفاف البحر، وحتى أعماق الصحراء، لماذا لا تتركين بشرك يصلون سن الشيخوخة؟.. أعناق الرجال والنساء تلتوي على مهل، ثم تسقط.. الحفر الصدئة تستقبل كل يوم عشرات الجثث التي لم تتح لها حتى فرصة الحلم، حلمت أحزانها ورحلت. وأنت يا أمي... هم قتلوا كل الناس، هم قتلوك. انهم يقتلون دون رحمة، لكن لماذا يقتلون؟ لماذا.. لماذا». (ص ١٤٠).

-٧-

لنتأمل الآن الفاجعة الأعمق في كل ما تكشفه هذه الرواية المأساوية: لقد حدث كل ما حدث دون أن يكون ثمة من سبب واضح لاعتقال رجب وزملائه وتدميرهم وقتلهم هذا القتل الروحي الممزق او قتلا فيزيائياً فعلياً. يظل الاعتقال مبهماً، بل مغلقاً. لا أسباب تعطى. لا مناقشة لمسوّغاته، أو شرعيته، أو أهدافه. إنه حقيقة ◁

قائمة وحسب، حقيقة لا تساؤل حولها. ثمة إشارات الى مظاهرات وتنظيم ما، لكن ذلك كل شيء. الاعتقال، هنا، والحكم بالسجن، والتعذيب او القتل، يبدو مماثلاً تماماً لعقل بهيمة واقتيادها الى مسلخ تنتظر فيه الذبح. الغاية الوحيدة التي تستنبط من الرواية لكل ما يحدث هي أن تخنق السلطة ايَّ مظهر من مظاهر الفاعلية الانسانية في المجال السياسي، فالسياسة جريمة إلا للحكام وأن تمنع أي شكل من أشكال التنظيم أو المعارضة أو التعبير. «ايقتلونني» يتساءل رجب وقد اقتربت الرواية على الانتهاء «ماذا فعلتُ؟» بعد كل ما حدث له، لا يعرف لماذا يقتلونه. السبب الوحيد الذي يبدو له معتدلاً هو أنه يريد أن يجعل حياة الناس أكثر سعادة بالكلمة.

الكلمة؟ الكتابة؟ الجريمة التي لا يغفرها الحكام الصناديد البهاليل في هذه الأقاليم المرعبة التي نزحف فيها جميعاً على أنوفنا نستجدي نعمة البقاء. الأقاليم التي سأسميها، رهبة وخوفاً، «غرب المتوسط» أو واق الواق لأنني، أنا أيضاً، لا أملك بطولة أن أحمل صليبي على ظهري وأصعد الجلجثة. هل تملكون مثل هذه البطولة أنتم؟ وفي هذا العالم المرعب الذي نجتر أيامنا ومهاناتنا وفواجعنا في سراديبه المظلمة؟

تملكون؟

حسناً، اذن،

لتسمّوها أيها الأبطال الصناديد.

ملحق لاضاءة العالم المرعب

لمنفعة القاريء الذي لم يقرأ الرواية، والذي لم يوفر له حسن حظه وسعة تجربته في الحياة بعد فرصة اكتساب معرفة مباشرة شخصية بفنون التعذيب التي يمارسها السلاطين في «شرق المتوسط»، أدرج في هذا الملحق ثلاثة مقاطع فقط من الرواية ستزيد خبرته دون شك بالعالم الذي يعيش فيه، وفي الصميم منه، لكنه يجهله. وفي الرواية عشرات المقاطع الأخرى التي تضاهي ما اقتبسته، وأنصح بقراءتها لمزيد من المعرفة والتجربة و«متعة الاكتشاف».

١ـ «مَدّوني على طاولة، كنت عارياً تماماً، وجهي باتجاه الأرض، ورأسي يترنّح من الضربات، لا أعرف أي عدد من السجائر أطفأوا في ظهري، على رقبتي، داخل أذني وبين إليتيّ، كانوا يضحكون أول الأمر، وأنا أحاول الدفاع عن نفسي بساقيّ الطليقتين. رفست مرتين أو ثلاث مرات، ولما حاولت في المرة الرابعة حزموا رجلي بقوة، وبدأوا يصرخون: «إعترف.. إعترف يا ابن الزنا». أتذكر أني قلت لهم: لا أعرف شيئاً، ولن أقول لكم يا كلاب!

إنهالت علي آلاف الضربات بالكرابيج والأحذية. ضربوني بأحذيتهم على وجهي المتدلي، قفز واحد منهم فوق كتفي، وكانت يداي مربوطتين وراء ظهري. شعرت أن عظامي تتمزق ورقبتي تسقط مثل خرقة.. وصرخت:

ـ لا أعرف.. لا أعرف شيئاً!

ارتفع صوت الغناء، وضعوا عصا غليظة بين إليتيّ، ضحكوا وأنا أتلوى، بصقوا علي، أحسست بماء ساخن فوق ظهري.. هل كانت دمائي تنفجر في مكان ما وتترنّح بسخونتها؟ هل كانت قطرات من البول؟ هل كانت شيئاً آخر؟

...

...

ـ انزع ملابسه.. وحضرّ الحبل

... بعد دقيقة او دقيقتين وجدت ملابسي كومة الى جانبي وأنفاس عبد تلهث في ظهري، وهو يشد الحبل على يدي. ماذا يستطيع هذا الخنزير أن يفعل؟ البكارة؟ أن يدعو عشرة من حراسه ويفعلوا ما يشاؤون... سمعت القصة أكثر من مرة...

أمسك مثل طبيب بخصيتي. بدأ يضغط بهدوء أول الأمر، ثم شدهما بعنف الى أسفل، أحسست بروحي تخرج من حلقي، لا يمكن لانسان احتمال هذا الألم كله.. تركهما.

أحسست بهما ثقيلتين، متدليتين كأنهما أجزاء زائدة غريبة، وبدأ يتسرب الألم الى أمعائي حاراً مثل سيخ النار.. لا أعرف من أين أتى بذلك الدبوس الكبير، كان أكبر دبوس رأيته في حياتي.. أشعل عود ثقاب، أشعل سيجارة ووضع الدبوس فوقها.. تمنيت في تلك اللحظة لو يغرسه في قلبي.. لو فعل لانتهى كل شيء. لكن ابليس المجنون العابث لا يريد أن يقتلني.. من جديد رأيته يمسك خصيتي ويغرز الدبوس الأحمر.. أي إله يمكن ان يكون في هذا الكون ويرى؟».

...

◆

الكلمة هي الجريمة التي لا يغفرها الحكام في هذه الاقاليم التي نزحف فيها على أنوفنا

٢ـ «الكهرباء.. الموت الحقيقي، ينخفض القلب ثم يموت. كانوا يضعون التيار على الأكتاف، قريبا من القلب، فوق الأنف، بين الاليتين.. وينتفض القلب، يترنّح، يتوقّف.. ويتوقفون. مئات المرات فعلوا ذلك.. الارتجاف، الاحساس الحاد المتوتر بأن كل شيء قد انتهى.. ثم والمياه تصفعني، وأرتعش رعشة الحياة هذه المرة، وما أن أجرّ أنفاسي الى الداخل، لكي أتأكد ان رئتي ما تزالان تستقبلان الهواء، حتى أشعر بالارتجاف من جديد.. أحسه كاوياً مجنوناً. وأغيب... وما تكاد رعشة الحياة...».

٣ـ «... ثم علقت سبعة أيام في السقف. كانت يداي مربوطتين بحبل، والحبل يجرني الى السقف، فأقف على أطراف أصابعي، عندما انتهت الأيام السبعة، كانت ساقاي بحجم سيقان الفيل: متورمتان زرقاوان، ثقيلتان.. لا.....

وكان.. يغمس رأسي في الماء، فأحس أثقالاً لا حدود لها تجثم فوقي، حتى اذا كدت أختنق، جرّ شعري بقوة ثور، وقبل أن أشهق شهقتي الثانية أحس من جديد ثقل الماء رصاصياً كاوياً وهو يضرب وجهي مرة أخرى!

وضعوني في كيس كبير، أدخلوه في رأسي، وقبل أن يربطوه من أسفل، أدخلوا قطّتين.. وكلما ضربوا القطط وبدأت تنهشني، وحاولت أن أنقلب على جانبي، أحس برجل ثقيلة فوق كتفي. على وجهي، وأحسّ الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي...»

ورحمة بالقاريء، وبنفسي، وبما بقي لدينا من إحساس بأننا ننتمي الى الجنس البشري، أتوقف الآن عن الاقتباس.

٩ـ

تضمر الرواية موقفاً لا تكشفه إلا في مرحلة متأخرة جداً من تطورها. ويكاد هذا الموقف حين ينبثق أن يخلخل بنية الرواية تماماً ويقذف بها دار من صراعات داخلية في نفس رجب، بسبب انهياره وسقوطه، الى حيّز غير القابل للتسويغ أو، بكلمة بسيطة، المُفْتَعل. ومع أن هذه نقطة «فنية» الى حد ما، وكنت قد قلت إنني لا أسعى الى تقديم دراسة تحليلية للرواية، فان ثمة ما يسوِّغ إثارتها الآن. إذ ان جانباً منها يتعلق بجوهر ما أناقشه في هذه المقالة، وهو الدور التشويهي، التدميري للسلطة على كلا الصعيدين: العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي.

لقد تمحورت الرواية، منذ نقطة انطلاقها، حول إشكالية انهيار رجب وسقوطه المتمثلين في رضوخه أخيراً، وبعد سنوات خمس من الصمود، وتوقيعه للتعهد المطلوب. ولقد اكتنهت الرواية عذابات رجب الداخلية تلك اللحظة، وخلال الليلة الأخيرة التي قضاها في السجن مع زملائه بعد التوقيع، بلغة مدهشة في توترها وغناها وقدرتها على كشف دقائق المشاعر والاحساس بالتشويه والانهيار الروحي والرعب من ان يقوم الرفاق بقتله. بل ان هذا الجزء من الرواية لبين أفضل أجزائها.

واستمرت الرواية في حركة تمحورها حتى اللحظات الأخيرة. فقرار رجب ان يعود من فرنسا، رغم ما يتفتح له من عوالم جديدة هناك، ليس إلا حصيلة لمشاعر الخِزْيِ التي ملأت روحه بسبب الاثم الذي ارتكبه لحظة التوقيع، وتبدو له العودة التطهير الروحي الذي يحتاجه ليمحوَ عاره. فلقد اعتقل النظام حامد رهينة لكي يجبروا رجب على العودة. وكان بوسع رجب ان يقرر ألا يعود، تاركاً حامد لشأنه ومصيره. لكنه يقرر العودة ليحرِّر روحه، ويكفِّر عن إثمه. كذلك يطغى الشعور بالعار على علاقة رجب بالأطباء الفرنسيين الذين يعالجونه، والذين يبدو عليهم الاعجاب به لكونه قضى في السجن سنوات فيخشى أن يعرفوا أنه وقَّع التعهد فينهار هذا الاعجاب. ولذلك يخفي عنهم حقيقة توقيعه للتعهد. كل ذلك يبدو متناسقاً منسجماً مع منطلقات الرواية، ومنطقها الداخلي، وخطوط تناميها. وهو في الواقع البؤرة التي تتشكل حولها بنية النص الروائي كلها. (لاحظ، مثلا، ان موقف رجب من الطلبة (العرب؟) الذين يلتقي بهم، وموقفهم منه، نابع كلية من أزمة الانهيار التي ولدّها توقيعه للتعهد ومن الشعور بالخيانة والعار والمذلة».

لكن الرواية، في القسم الأخير منها، تقحم الموقف الذي أشرت إليه أعلاه، والذي يعيد موضعة سلوك رجب والحدث الروائي كله في سياق مغاير تماماً. لقد كان رجب سعى الى تبرير انهياره بانهيار جسده ونهش المرض له، وبإلحاح الطبيب على أن عليه أن يخرج لتلقي العلاج، وإلاّ مات. أما الآن، فان رجب يكشف أنه قرر التوقيع لكي يستطيع الخروج من السجن ناذراً نفسه لفضح التعذيب بالكتابة، بالكلمة المحاربة، وبالسفر الى جنيف لتقديم تقرير أمام لجنة الصليب الأحمر. وهنا تنعطف، بل تنكسر، لغة رجب وحياته الداخلية انعطافاً حاداً. يبرز الصوت المقاوم، المناضل، العنيد، المكافح من جديد. سيكتب ويفضحهم. مع ان الكتابة تخونه الآن. ويصبح صراعه الجديد صراعاً مع الكتابة، ومفهوم الرواية، وكيف يكتب المرء أفضل رواية ممكنة تخرج عن كونها صوتاً فردياً لتكون صوت الجميع. ويدعو أنيسة وأسرتها، حتى ولدها، للاسهام في كتابة الرواية.. أي أن صراع رجب يصبح بحثاً عن تحقيق الفعل الروائي الذي يحققه عبد الرحمن منيف فعلا: كتابة الرواية التي تفضح التعذيب. وما فعله منيف هو عمل نضالي، بطولي بحق. وكذلك هو مشروع رجب وعمله.

وما يعنيني هنا هو ان الرواية تنقض مقولة التشويه، والتدمير اللذين تمارسهما السلطة ضد الانسان. فرجب، بهذا المنطق الجديد، لا يُشَوَّهُ ولا يُدَمَّرُ، بل يخرج مناضلا، متماسكاً، صلباً. ويعود الى الوطن بهذه الروح النضالية ويتركهم يعتقلونه مبتسماً؛ وبعد اسبوعين من التعذيب الجديد يخرج، فاقداً بصره، ويموت شهيداً، بطلاً مناضلاً.

ما يقلقني في هذا الانعطاف الحاد هو أنه لا يبدو منسجماً مع منطق تطور الرواية، والشخصية. لأنه يلغي مفهوم الأزمة في ذات رجب أصلاً. فاذا كان رجب قد قرّر بوعي تام توقيع التعهد لغرض نبيل، هو أن يخرج من السجن ليفضح التعذيب، ويثير الدنيا ضد النظام وزبانيته، وينقذ بذلك حياة الآخرين، متحملا في الوقت نفسه إمكانية احتقار الآخرين له دون ان يستطيع تبرير ما فعله لهم (ولماذا لا يستطيع، يسأل المرء؟ كان يمكن ان يجعل خروجه هذا خطة متفقاً عليها بينهم جميعاً) فان ما يغمره من إحساس بالعار والخزي والانهيار والسقوط لا مكان له أو لا ينبغي ان يكون له مكان من نفسه. وبالتالي فان سلوكه خلال وجوده مع أنيسة وأسرتها، وانقطاعه عن الناس، وتصرفاته العصبية، وصمته، مما هو ناتج عن اخفاء سرِّه الرهيب - انهياره وسقوطه - وعجزه عن مواجهة العالم به، سلوك لا مسوَّغ له.

إن ما فعله رجب عمل نضالي يدل على رؤية صافية، بعيدة المدى للأشياء. إنه موقف تكتيكي يتخذه لا يخسر فيه شيئاً حقيقياً، خدمة للهدف الاستراتيجي النبيل؟ إنه حلقة في الصراع الذي ما زال يخوضه منذ أن كان طالباً والذي من أجله دخل السجن. ونبل الهدف، والنتائج العظيمة المتوقعة قادرة على تسويغ ما فعله رجب: في نظر نفسه ونظر الآخرين. فلماذا اذن كل هذه الضجة العظيمة التي يقيمها المؤلف داخل روحه بسبب انهياره وسقوطه، وهما ليسا انهياراً ولا سقوطاً، بل خطة ذكية نضالية؟

في ضوء هذه المناقشة، يبدو لي الانعطاف الذي حدث في الرواية خلخلة عميقة لبنيتها؛ كما يبدو أيضاً عنصراً مخففاً لإدانة الرواية لعشوائية السلطة وتدميرها للانسان. غير أن الرواية، بكل جزئياتها، كانت قد أدت هذه الوظيفة الجوهرية قبل أن يحدث هذا المنعطف. كاشفةً بشاعة السلطة وشناعتها، وانتهاكها للانسان، ووحشيتها المدمرة. وذلك بالضبط ما يعنيني من مناقشتي الحاضرة لها. (غير أنني أتمنى ان يعيد عبد الرحمن منيف كتابة الرواية ملغياً نقطة الانكسار التي أشرتُ اليها ليُبقي لها تماسكها ودلالاتها العميقة الهامة).

هامش تقنيّ

يكمن الامتياز الحقيقي لما تفعله الرواية بهذا التقسيم لزمن السرد في أنها بهذه الصيغة المتميزة تكسر قانوناً أساسياً من قوانين السرد الروائي عبر تطور الرواية في العالم، وتحقق بهذا الكسر إضافة متميزة لفن الرواية، من جهة، والصدمة المعرفية الحادة التي أشرت اليها، من جهة أخرى. أما القانون الذي أعنيه فهو أن النص الروائي الذي يستخدمه ضمير المفرد المتكلم (أنا) يفضح، منذ البدء، حقيقة جوهرية هي بطل الرواية (الأنا) يموت في الرواية. وهذه نقطة ذات حدين، أن تبعاً لطبيعة الحدث الروائي، فقد يكون هذا الكشف مصدر قوة للنص كما قد يكون مصدر ضعف. وتفسير هذه الحقيقة ينبع من أن «الأنا» السارد لا بدّ أن يظلّ حياً من أجل أن يستطيع أن يقوم بعملية السرد التي تؤدي الآن، أمامنا على الورق، الى **وجود** النص الروائي. ذلك أن النص لا بد أن يقوم على امتناع للتطابق بين زمن الفعل وزمن السرد. لا يمكن، مثلاً، للسارد الأنا أن ينتج جملة كالتالية:

«سوف أحكي لكم قصتي. كنت أسير في الشارع حين دهمني باص فسقطت ميتاً».

ان زمن السرد هنا (المتمثل في اللحظة الحاضرة التي تنطق فيها الأنا الجملة «سوف أحكي لكم قصتي» لا يتطابق مع زمن **الفعل** المتمثل في اللحظة الماضية التي يحدث فيها الحدث. أي «سيري في الشارع ومداهمة الباص لي وقتلي». زمن السرد متأخر **بالضرورة** عن زمن الفعل (إلاّ في نص روائي سريالي أو خارق) فالأنا التي تسير في الشارع لا يمكن ان تسقط ميتة ثم تروي لنا قصة موتها، لأن فعل السرد تحديداً يتطلب أن تكون لا تزال حية.

◆

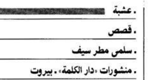
التقنيات الحديثة لدى الفنان الناضج ليست أمراً شكلياً بل هي ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته

◆

أما ما يحقِّقه عبد الرحمن منيف فهو أنه يستخدم لحظة بدء الرواية، ضمير المفرد المتكلم (الأنا) خالقاً الاحساس بأن رجب الذي يروي الفصل الأول سيظل حيّاً حتى نهاية الرواية مهما كانت الأخطار التي يمرّ بها، وحتى لو شارف على الموت تحت التعذيب ألف مرة؛ لكنه في خطوة تالية لا يكشفها حتى لحظة بداية الفصل الأخير، يستغل تقنية تقسيم زمن السرد استغلالا بديعاً فيسند السرد الى أنيسة التي تنسف التوقع القائم منذ بدء الرواية بأن رجب سيظل حياً، لتقول لنا ان رجب قد مات. ثم تتولى هي تهريب الرواية التي كتبها لتنشر فنقرأها نحن بعد موته. وما كان ليكون ممكناً لمنيف أن يحدث هذا الأثر ويكسر بنية التوقعات، لو لم يكن قد قَسَّمَ زمن السرد الى زمنين ولجأ الى شخصيتين اثنتين لتقوما بدور السارد. إن مثل هذا الانجاز **مستحيل** في إطار بنية الرواية التقليدية التي تستخدم ضمير المفرد المتكلم (الأنا) وتسند إليه سرد النص، وبدء فعل السرد بشكل خاص. وإن منيف ليظهر ببراعة أن استعارة تقنيات حديثة ليست أمراً شكلياً (بالمعنى الأجوف للشكلية) تدفع اليه الفذلكة الثقافية أو الخضوع للتقليد، بل هي، في يد الفنان الناضج، قضية ذات مساس مباشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته الدالّة. □

المرأة المأخوذة بأسرارها

عبـده وازن



. عشبة
. قصص
. سلمى مطر سيف
. منشورات «دار الكلمة». بيروت

■ يطغى حضور المرأة في قصص سلمى مطر سيف لا كشخصية محورية فقط، وإنما كهاجس دائم يخالج الشخصيات الأخرى التي تحاذي الأحداث أو تنبثق منها. فالمرأة هي النموذج الحاضر ـ الغائب الذي يكسر مبدأ النموذجية ويتحرر من أسر النمط الواحد والجاهز. وإذا لم تحضر المرأة كشخصية اولى في القصة القصيرة فهي تحتل مخيلة الشخصيات وتعتمل في كيانها الوجداني وتختلج في لاوعيها الذاتي. وحين تحل كشخصية أولى فهي التي تحرك الأحداث الواهية أصلا وتمنح المناخ القصصي لونا مميزا ووهجاً خاصا نابعين من الطابع السري الذي يحيط بها ويسمها بنوع من الالتباس الجميل. إنها المرأة الحاضرة ـ الغائبة، المحاصرة بجسدها وظلالها الوهمية، المأخوذة بأسرارها وأحاسيسها الدفينة الغامضة.

غير ان سلمى مطر سيف لا تكتب أدبا نسائياً في المفهوم الجاهز والمتعارف عليه تاريخيا كما ان قصصها لا تنتمي الى حركة الأدب التحرري الذي لا يملك هدفا آخر غير تعميم رسالته الاجتماعية ومضمونه الاخلاقي، بل ان الكاتبة تتجاوز مبدأ الالتزام الاجتماعي المحدود والضيق الذي تحول هو نفسه الى حالة من الأسر في الكثير من النتاج الأدبي النسائي وتكتب بحرية شبه تامة نصا ملتبس الهوية، يستوحي المرأة وينطلق نحو غاية أبعد من قضايا التحرر. فالقصة القصيرة كما تكتبها سلمى مطر سيف تملك اسئلة كثيرة تبدأ في المضمون الجديد وتنتهي في تجلياته الاسلوبية وتحولاته. وإذا كانت الأسئلة ممكنة فان الأجوبة تغدو على قدر من الاستحالة. ولعل قصة سلمى مطر سيف تبدأ من استحالة الأجوبة ومن محاولات البحث عن إمكانات مختلفة لأجوبة تنفي نفسها باستمرار. هكذا تكتب القصاصة الشابة «كامرأة تنسى انها امرأة» انطلاقا من واقعها وما يثير من أوهام، وانتهاء في مخيلتها وما تفترض من حقائق ملموسة. وهنا تندمج الذاكرة في الجسد تماما كالماضي الذي يندمج في الحاضر والواقع الذي يندمج في الوهم.

لا تحتاج الشخصيات النسائية لدى سلمى مطر سيف لأن تعلن تمردها ضد واقعها السلبي كي تتمكن من التخلص من أسره، ولا لأن ترفع صوتها وتصرخ جهاراً في وجه التاريخ الذي غالبا ما يصنعه الرجل، بل هي تتمرد بهدوء وبصوت منخفض ونبرة خافتة. لا تريد المرأة المسحوقة ان تقاوم وفق مبدأ التقابل ولا تبغي ان تتحول الى بطلة في المفهوم المباشر للبطولة، فهي تدرك جيدا ان الانتقام من الآخر لا يتم إلا عبر الذات، وأنّ البطولة الحقيقية فعلٌ مستحيل في زمن انتفاء البطولات. كما أنها تعي تماما ان تجاوز الواقع لا يتحقق إلا عبر كسر الواقع بالحلم او بالموت او بالاستسلام الى الجنون. والحالات الثلاث هذه (الحلم، الموت، الجنون) ليست حلولا عرضية او ظرفية، وليست حلولا حتمية أيضاً، بل هي طرقٌ للبحث عن أجوبة ما، تظل ملتبسة دوما. هي طرق لا بد أن تؤدي الى حقيقة روحية أو ميتافيزيقية تدركها الشخصية بصمت ولا تبوح بها ولا تجرؤ على إعلانها. والحقيقة هذه، الخافية والسرية تخلق مسافة واضحة بين الشخصية وواقعها المأساوي، وتمنح الشخصية نوعاً من الطمأنينة الداخلية التي قد توصف بالبساطة للوهلة الأولى. هكذا مثلا تهرب «حمامة» في قصة «العرس» الى حالة من الوهم الجميل وتستسلم كليا لاحساس غامض يخالجها ويفتح أمامها أفقاً مفعماً بالأحلام، هرباً من ماضيها السيء وواقعها المأساوي. فالشخصية التي تدعى «حمامة» كانت منذ يناعها سيئة الطالع، هربت ليلة زواجها الأول مذ أطل عليها الرجل عارياً وكانت في الثانية عشرة من عمرها، فتاة بريئة لم تعتد عراء الرجل، أي عراء الواقع والتاريخ. هربت الى «قلبها الصغير» والى طفولتها التي حُرِمتْ إياها حين وجدت نفسها امرأة في السرير. وعندما رجعت الى زوجها كانت ترجوه ان يدعها تلهو في الرمل والهواء. فهي ما كانت تودّ ان تكبر بسرعة وأن تتخلى عن طفولتها الجميلة، لكن الواقع الذي يحيط بها غيبها قسراً عن ماضيها وغيّب ماضيها عنها. ولعل الخلل الذي أصاب حياتها جعلها تنتقل من زوج الى آخر، من رجل غريب المزاج يمارس فيها ساديته التاريخية اذ يربطها ويعريها ويضربها بسوطه، إلى رجل ثري يضمها الى ممتلكاته، الى رجل لا يبالي بها. غير انها في الختام ترجع الى بيت الأهل وتدخل رويداً رويداً حالة من الكآبة والانطواء. تخلد الى ذاتها وتتخلى عن الآخرين، وتروح تمضي الأوقات الطويلة لا تخرج من المنزل ولا تتحدث الى أحد، ولا تلبث ان تستسلم الى نوع من النعاس الذي يشبه الغيبوبة و«في الليل كانت تجاور الظلام وجدار السرير وتسلط عينيها على فراغ بتقافز» تقول الكاتبة. كان لا بد ان تنتهي في الجنون وأن تنهض ذات صباح وتهيم في المدينة تجوب الطرقات تنادي في صوتها العالي: «العرس الأبيض... العرس الأبيض». لعل جنون حمامة لم يكن فقط مجرد مرض عقلي أو نفسي بل كان منفذا لا للهروب من الواقع فقط وإنما لمواجهة هذا الواقع والتمرد عليه. فالجنون حالة خلاص ان لم يكن حالة انتصار في غمرة الخسارات الكثيرة التي واجهت الفتاة الرقيقة والضعيفة والعاجزة. الجنون هنا موقف من العالم وانتماء الى زمن الطفولة الأولى، ذلك الزمن الذي غاب فجأة قبل أن تنتعم «حمامة» به وراحت تستعيده في حالات اليأس. كان في مقدور «حمامة» ان تهرب وان تقاوم وان تتمرد حقاً، لكنها اختارت العزلة وسقطت في وحشة الذات وجعلت نفسها ضحية واقعها الذي يصنعه الآخرون. وقد استطاعت ان تغلب الآخرين بالجنون الذي حررها من واقعها ومن ماضيها أيضا.

أما القصة التي تحمل عنوان «غياب» فتجسد حالة أخرى من حالات الجنون أو الاغتراب النفسي، حالة ميتافيزيقية او روحية تخالج الشخصية منذ يناعها. فالفتاة تستيقظ أول ما تستيقظ من غفلة العمر على فكرة الإبحار نحو المجهول، وهي لا تني تردد أمام والدتها انها تبغي سعادة ما تختلف عن السعادة التي تحلم الفتاة بها عادة. فهي تكره فكرة الزواج وتعتبر الزواج سجناً. وكان يأخذها الحزن طويلا وتسكنها «كآبة سوداء». لكنها ما لبثت ان هدأت وما عادت تغادر غرفتها او عالمها الخاص حيث كانت تنطوي على نفسها. وقد اختفت رغباتها الغريبة فلم تعد تميل الى النزهات في البراري حين بزوغ الشمس، وكان يصخب في أعماقها هدير الموج. الا انها خرجت ذات يوم من غرفتها «شعثة متهالكة» يملأ الفراغ رأسها ولم تتساءل عن أن تسأل نفسها: «لماذا لا أموت... لماذا لا أموت؟» وقد أدركت ان نهاية مأساوية تنتظرها. لم تكن الفتاة تحتاج الى إسم فهي غامضة

◆

الكاتبة تكتب بحرية شبه تامة نصاً ملتبس الهوية، يستوحي المرأة وينطلق نحو غاية أبعد من قضايا التحرر

◆

الملامح أصلا، تعاني نوعاً من القلق النفسي لم يتوان عن دفعها الى الانتحار ربما غرقاً في البحر. وقد وجدت نفسها وحيدة أمام نفسها، عاجزة عن مواصلة الحياة كالكاتبة الانكليزية فيرجينيا وولف التي كتبت مرة: «اشعر انني سأصبح مجنونة. أسمع أصواتاً ولا أستطيع ان اركز. لقد حاربت كثيراً، لكنني لم أعد قادرة على ان أواصل أكثر». غير ان القلق الذي يعتمل في داخل الشخصية هو قلق وجودي وميتافيزيقي لا يحدده سبب واضح. قلق غامض دفعها نحو وحدتها وجعلها تختار الانتحار ليس كحل مرجو وانما كموقف أيضاً من العالم. وقد خامرت الفتاة أحاسيس تخامر عادة بعض الصوفيين الذين يؤثرون هجرة الحياة والبحث عن الحياة الحقيقية الغائبة.

غير أن فاطمة بنت الحمادي في قصة «جنهنار» سوف تواجه الموت وحيدة عند الفجر حين تدب النار في منزلها وكانت حياتها صاخبة بالرجال والصديقات الكثيرات اللواتي كن يجلسن إليها منذ خمس وثلاثين سنة. وفيما النساء يثرثرن ويدخلن في الاحاديث الطويلة كانت فاطمة تؤثر الصمت «حزينة مصقولة الوجه». وفاطمة امرأة فاضلة ورعة، كانت قد حجت الى بيت الله عشرين مرة. تزوجت ست مرات أي من ستة رجال مات أربعة منهم والآخران طلقاها. وحين وجدت فاطمة نفسها وحيدة كان قدرها ان تموت احتراقاً عند الصباح. انها شخصية مأساوية، صامتة، لا تتأفف ولا تتذمر، تملأ الصديقات بيتها بالصخب والثرثرة، تموت وحدها، تحترق ولا تجد من ينقذها.

في قصة «عشبة» تطل شخصيتان غريبتان تواجه الواحدة الأخرى كما لو ان الواحدة تبحث عن صورتها في الأخرى. فاللعبة السردية هنا تتقاطع عبر تقاطع الشخصيتين الرئيسيتين: عشبة وشيخة. وإذا كانت الأولى امرأة غريبة الطابع والملامح فان الثانية تكاد تكون أقرب الى النموذج النسائي. ذلك ان شيخة امرأة عاقر لم تستطع ان تنجب ولدا من زوجها مصبح الذي يختار زوجة اخرى ولودا من دون ان يضطهد امرأته الأولى. بل ان شيخة هي التي ساعدته في اختيار الزوجة الثانية الطريفة الملامح، القروية الجذور، الفطرية المراس. وقد اختارتها ساذجة كي تظل هي سيدة المنزل وكي تنجب الطفل فقط. غير ان مصبح لن يلبث ان يقع في حب عشبة ويعتاد حياتها الفطرية ويتأثر بها ناسيا الطفل والزوجة الأولى. وعشبة صورة عن امرأة فجة، قاسية وطبيعية. نشأت بين الماعز وكان لعابها يسيل ويلامس صدرها وكانت تبول في سروالها. فهي عاشت وحيدة مع خالها الذي لم يعلمها اي أمر من أمور الدنيا. امرأة ساذجة لم تدرك معنى الحياة المعاصرة وظلت على هامش المجتمع الجديد. وحين تحمل عشبة تشعر شيخة المرأة العاقر انها هي التي حملت. تبقى أياما طويلة مع عشبة تعتني بها وتساعدها وحين تلد الطفل السمين تتولى شيخة الاعتناء به وكأنها امه. كانت شيخة كامرأة عاقر تتماهى في صورة عشبة كامرأة ولود. ولعل ذروة التماهي تتجسد في فعل الرضاعة اذ كانت شيخة تقرب الطفل من صدر

◆

كم كان ممكناً تحاشي منزلقات إنشائية لا تؤدي أية وظيفة وأساءت أحياناً إلى بنية النص

◆

عشبة كي يرضع ويتغذى من حليبها. غير ان مصبح ينصرف الى عشبة والى عاداتها الغريبة التي لم تتخل عنها. وذات يوم تموت عشبة في المرحاض من فرط ما تناولت من حليب الماعز الذي نشأت عليه. آنذاك يصبح الرجل شبيها لزوجته: انه يريل على ثيابه ولا يقارب طعاما سوى حليب الماعز. إذن شيخة وعشبة صورتان لامرأتين تتقابلان وتتناقضان: امرأة عاقر استطاعت ان تتآخى مع واقعها وامرأة فطرية ولود لم تستطع ان تستوعب الحياة الجديدة بعد أن هجرت عالم الطبيعة البريئة فماتت في المرحاض.

في قصة «ساعة وأعود» يندمج الواقع بالوهم اندماجاً عميقاً عبر نسيج سردي طريف يؤكد حقيقة الحدث وينفيها في الوقت نفسه. فاللعبة القصصية هنا تعتمد تقنية خاصة تتسجد عبر الشهادات التي ينفي بعضها بعضا وهي شهادات ملموسة ومتوهمة أيضا. ولا غرابة ان تنتحل القصة طابع «الحكاية» المنقولة كي يتخلى السرد عن الالتباس الذي يسم الاحداث والشهادات. ولا غرابة ايضا في أن تكون الشخصية الرئيسية فتاة يروي الآخرون قصتها من دون ان تؤكد هي وجودها او تنفيه. نعرف عنها انها غريبة فارة وان والدها يركض كالمجنون يبحث عنها بعد ان خرجت مرة واحدة من سجنها. ولا ندري هل الوالد هو الذي يتوهم ام البلدة التي تتناقل الحكاية وتصدقها. فالوالد يعترف انه كان «كالحالم في منامه يمسك فاكهة لذيذة وعندما صحا رأى يديه مسكونتين بالفراغ».

غير أن البلدة لم تلبث ان صدقت الحكاية وراحت تبحث عن غريبة فارة وقد حددت ملامحها وفق كلام الأب المفجوع. وتوالت الشهادات الحقيقية والمتوهمة لناس البلدة. قال أحد الشهود انه رآها تنتحر في الماء. ونقل شاهد عنها كلاما غريبا إذ سمعها تقول: «الشارع يمضي ولا ينظر اليّ». ويسألها آخر - كما يعترف - عن منزلها فتقول هناك وتدل الى البعيد ولا بيوت هناك. ويقول طالب انه رآها وأعجبته وخبأها في دفاتره كزهرة. ويقول رجل ان جثة فتاة وجدت مختفية الملامح عند زاوية الشارع. وتؤكد امرأة: «منذ ساعة دفنا جثة فتاة مشوهة اعتدي عليها حتى اختلطت ملامحها». وفيما تتوالى الشهادات الملتبسة ندرك ان الأب ينتظر، لكنه يبكي ويضحك عبر انتظاره. فهل تكون الحكاية حكاية رجل يتوهم انه أب سجن ابنته وهربت مرة واحدة ولم ترجع ام هي حكاية متخيلة تتناقلها البلدة وتحاول ان تجعلها حكاية حقيقية عبر الشهادات المتواطئة والمنقولة عن أناس مختلفين؟ انه السؤال الذي تطرحه القصة ولا تحاول ان تجيب عنه. فالأحداث التي تبدو لا معقولة هي معقولة لأنها ممكنة الحدوث ومستحيلة في وقتٍ واحد. وكذلك الشهادات التي تتراوح بين الحقيقة والوهم.

تخلق القصة لدى سلمى مطر سيف فضاءها الوهمي الخاص ومناخاً يظل أبدا في حاجة لأن يبرر نفسه واقعيا وخياليا. فلا الأحداث واقعية صرفة ولا وهمية صرفة وكذلك الشخصيات التي تعاني وتقلق وتتألم وتجن، تملك هامشاً واسعا تتحرك ضمنه، هو هامش الواقع الذي يطل على مشارف الحلم. وكما قال اورلاندو أحد أشخاص فيرجينيا وولف مرددا عبارة الكاتب الاسباني كالدرون على طريقته: «الحياة حلم، اليقظة هي التي تقتلنا» تبوح شخصيات سلمى مطر سيف بنزعتها الحلمية الدائمة ورغباتها الغامضة وحنينها العميق الى التحرر من أسر الواقع الذي ترزح تحته. شخصيات أقرب الى الأطياف الهاربة من سجن المجتمع والتاريخ، تبحث عن عزلتها الخاصة وعزائها الخاص ولا تجد خلاصها إلا في الاستسلام الى الوهم او الجنون او الحلم. أحيانا تختار موتها وفي أحيان يكون موتها هو القدر المحتوم الذي تتوجه نحوه بطريقة لاواعية. شخصيات تعاني وتيأس وتقلق وحين توصد الأبواب أمامها تنفجر حلمياً أو وهميا وتنطلق نحو عالمها الداخلي تبحث عن واقعها النفسي الغامض أي عن «نكباتها الداخلية» كما يعبر أندريه مالرو. فالنكبة الداخلية أعمق من النكبة الخارجية وأشد رحمة وإلفة لأن الذات تكون هي الموضوع وهي المرجع الأول والأخير. وفي غمرة الأرهاصات المختلفة التي تعانيها الشخصيات وفي وسط الألم الذاتي الحاد والحرمان والأسر يتبدى الحلم سبيلا وحيدا للخروج من عتمة الواقع الآيل الى دماره وخرابه. انه الحلم فوق انقاض الحاضر وانقاض الماضي.

غير أن الشخصية تتواطأ مع أوهامها فتتحول حالتها الوهمية الى حالة واقعية وظروفها الواقعية الى ظروف وهمية، وتمضي في لعبة التواطؤ حتى يستحيل عليها (وعلى القارىء تالياً) ان تفصل بين الواقع الذي تعيشه وهما وبين الوهم الذي تتلمسه واقعياً: ها هو «خلفان» في قصة «الزهرة» يمضي في أوهامه حتى يظن الرمل في يديه زهرا ولا يحاول ان يدرك ان الرمل هو رمل حقا. فقد تحولت «الزهرة» الى هاجس يعتمل في كيانه وفي لا وعيه وهي، أي الزهرة، رمز حبه المجنون الذي لم يتبلود لأنه حب يفوق الطبيعة: يكتشف خلفان الرجل الذي تجاوز الأربعين الحب عبر اكتشافه اللغة في مدرسة محو الأمية التي التحق بها تحت تأثير زوجته. فالمعلمة اللطيفة تعيد إليه طفولته المفقودة وفرحا قديما فيروح خلال الدرس يرسم بحرا وزوارق ونوارس كما يرسم زهرة. وحين تروق له فكرة الزهرة تتحول هاجساً يومياً في حياته فيقرر ان يجلب زهرة كل يوم يهديها الى المعلمة. ومن يوم الى آخر، من زهرة الى اخرى تصبح حياته مرتبطة بالزهرة ويزداد تولعه بالمعلمة عبر تولعه بالأزهار، فتتحول «عيناه الى زهرتين، هكذا كان يراهما في الصباح الباكر في المرآة». هكذا تندمج صورة المرأة في صورة الزهرة ويتضح رمز ▷

المرأة ـ الزهرة (كما تجلى لدى السورياليين) في مخيلة الرجل الذي يعيد اكتشاف الحب عبر أقصى حالات الوهم اذ يتحول الرمل الى زهرة بين يديه.

أما الحارس سلطان في قصة «بحران نشوان» فيستسلم لوهمٍ آخر أشد التباسا لأنه طالع من عمق رغباته. يتعوهم خارس البحر أنه يلمس حرارة امرأة مجهولة يلمحها عارية على الشاطىء (أو يعريها في مخيلته) ويندمج فيها ويصبحان كليهما دائرة واحدة لقمر بحري. امرأة لا تملك إسما ولا مواصفات، يرى اليها عارية صامتة «صمتا مخيفا كقمر البحر» ويستسلم لنشوة الضياع بين الحقيقة والخيال. وكما كان يرمي بصره «الى آخر المدى عند نقطة التحام الماء بالسماء» يلقي نظره الى نقطة التحام المرأة بالماء ويلتمس بحواسه الرغبة الهاربة التي تظل مجرد رغبة لا تتحقق الا عبر الوهم. فالمرأة التي يخيل إليه انه يبصرها انما هي طالعة من عمق شهوته المستعرة ومن عمق وحدته التي تضنيه. وحين يقف الحارس الوحيد أمام الماء يشعر انه يغرق في النشوة الغامضة التي يثيرها عادة منظر البحر (أو السماء) كما يعبر علم النفس التحليلي، آنذاك لا بد ان تطلع «أفروديت» من صدفتها مغسولة لا بزبد البحر فقط وإنما بماء الحلم وملح الوهم. هكذا عانق الحارس سلطان جسده الوحيد ممزوجا بموج البحر، فيما خيل اليه انه يعانق امرأة عارية ويستسلم لخدرها الجميل.

إذا كانت الواقعية الحقيقية لا تقوم الا عبر مراعاة الخيال، واذا كان الخيالي يكمن في الواقعي كما يعبر الروائي الفرنسي ميشال بو نور فان الواقع الذي يحاصر شخصيات سلمى مطر سيف هو واقع مرتجف وغامض، يتجه نحو لا واقعيته دوما. فحالات الغيبوبة والحلم والموت التي تراود هذه الشخصيات ليست الا سبلا للهروب نحو واقع آخر وحقيقة أخرى. فالشخصيات عاجزة أصلا عن كسر الحصار الذي يضربه الواقع حولها لأنها شخصيات ضعيفة مقهورة لا تعرف معنى البطولة. وحين يضيق الخناق عليها لا تجد نفسها الا غارقة في عتمتها الداخلية. تلج ذاتها الصاخبة بالشغف والخوف والجنون وتبحر في غربتها الروحية التي لا حدود لها.

غالبا ما تتخلى قصص سلمى مطر سيف عن الأحداث الجاهزة والمحددة الأطر وعن الموضوعات النافرة والقضايا الكبيرة وتتحول الى نصوص ولوحات ذاتية الطابع، مغرقة في شعريتها، مشرعة على احتمالات اللغة. انها قصص بلا أحداث ولا أبطال سرعان ما تتجاوز المعطيات التقنية التي تفترضها الكتابة القصصية وتخلق مناخاً إيحائياً، ملتبس المواصفات، غامضا غموض الحالات التي تعانيها الشخصيات حين تبوح أو تهذي او تتداعى. ولعل الأسلوب الذي تعتمده الكاتبة يميل الى كونه مسألة رؤية لا مسألة تقنية كما يعبر بروست. فالرؤية التي تحيل القصة الى مشهد وصفي أو الى حوار داخلي او تراكم ذاتي تتغلب على الطابع التقني الذي يضمحل رويدا حيال اضمحلال أدواته الواضحة والمحددة. لذلك تقع القصة أحيانا في الأطناب اللغوي وتسترسل حيناً في لعبة الوصف البياني فيطغى العنصر الأنشائي على بعض الجوانب السردية، وتبرز بعض الهنات سواء على مستوى الأسلوب ام على مستوى اللغة ككل. وكم كان ممكنا تحاشي المنزلقات الانشائية التي لا تؤدي أية وظيفة والتي أساءت في بعض الأحيان الى بنية النص ومناخ اللوحة القصصية.

على ان سلمى مطر سيف هي اولاً وآخراً كاتبة جريئة وجريئة جدا عبرت بوضوح عن معاناة المرأة، عن يأسها الأزلي وخوفها وحيرتها. كتبت بجرأة، لكن بصوت خافت وهدوء تام ولم تقع في شرك الشعارات الكثيرة التي استنفدتها غالبية الكاتبات. كما صرخت بنبرة مجرحة من دون ان تفتعل الصراخ وتمردت كما ينبغي ان تتمرد بصمت وخوف. ولا غرابة ان تنتحل اسما آخر يفصل بين شخصيتيها المزدوجتين ـ المتداخلتين كامرأة تعاني وكامرأة تكتب وتنسى دوماً انها امرأة تكتب. □



اقرأه مرتين

نسيم الخوري
كاتب من لبنان

الحلاج . في ما وراء المعنى والخط واللون

دراسة

سامي مكارم

منشورات «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٨٩

■ الحلاج مجدداً، أمر قد يفاجىء القارىء، خصوصاً وأن الموضوع قد عاش فيه المستشرق لويس ماسينيون حياته الطويلة، وهو في ظننا قد وضع، ربما، النقطة النهائية، لا الفاصلة في هذا الموضوع القديم، الجديد، وصار المرجع/ النبع لكل من يبحث في التصوف.

ملاحظات ثلاث نوردها حول الدراسة، للدكتور مكارم، قبل تفسير معنى وابعاد نشرها:

١ ـ اللوحة التشكيلية التي وضعها الفنان لغلاف الكتاب والتي تعود الى عام ١٩٨٤ قد تكون أبلغ من الدراسة في حد ذاتها. ولكن خوفه على بلاغتها جعله يفسرها بشيء من الحلاج: «فيما يليك وفي يريك، روحان ضمهما الهوى». تزواج بين العجينة الكونية وحبر الخط لم يتكامل، فبقى الحلاج نافراً في نصه رغم شفافيته، يقود القارىء الى تفسير اليقين.

٢ ـ عنوان الدراسة يحمل الكثير من محاولات الشطح من قبيل تماهي الدارس بالدروس، ربما، أو من قبيل استغراق الكاتب في نص الحلاج الى درجة جعلته عاجزاً عن القبض عليه، يفرُّ من لونه وحبره، وكلما وجده أضاعه أكثر. فالحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون هو البياض المطلق، هو الذاكرة المشرفة التي لا تحمل شيئاً، هو العشق الالهي حتى الألوهة. وكنا ننتظر مجلداً أبيض اللون فارغاً (ممتلئاً) من الحبر، فوجدناه دراسة تكثفت فيها عناصر المعنى والخطوط والألوان خلافاً لاشراقات الحلاج الصوفية.

٣ ـ رغم المفارقات بين العنوان واللوحة والعنوان والدراسة، فإن الكاتب الرسام وقع من شاهق علٍ الى دراسة اكاديمية موثقة، بل جيدة التوثيق، ويكاد يشكل فيها لويس ماسينيون مفصلا أساسياً لا يمكن الافلات من بين أصابعه. فجاءت المصادر والمراجع التي بنى عليها الكاتب دراسته شاملة تقريباً لكل ما نعرف عن الحلاج، ومذيلة بفهرس للأعلام، وفقا لاصول البحث العلمي في الجامعات العريقة. وهي دراسة صالحة لأن تقدم نصاً لنيل الكفاءة في الأدب أو الفلسفة، وهو كذلك، ربما، لكن الكاتب لم يشر الى شيء من هذا القبيل.

ماذا تتضمن دراسة الحلاج اذن في كثافة المعنى والخط واللون وليس في ما ورائهم؟ التعريف بالحلاج الذي تأرجحت الاراء فيه بين من أرجعه الى عالم الجن أو عالم الحق، وهو «الموحد بعد النبيين والصديقين إن كان هناك من موحد بعدهم». يلي التعريف فصلان متساويان: الأول حول حياة الحلاج، مراحلها والاثار التي تركها، والثاني دراسة اسماها المؤلف بالدراسة التوحيدية.

في الفصل الأول معالم حياة البارزة للحلاج التي لم يضف الكاتب فيها شيئاً جديداً الى ما نعرفه من نصوص ماسينيون وغيره. فابو المغيث الحسين بن منصور ولد حوالى سنة ٨٥٨م في قرية الطور (مقاطعة فارس)، ثم انتقل الى واسط، فتستر على ضفاف نهر الكارون حيث التقى سهل بن عبدالله التستري احد كبار الصوفيين. ثم انتقل الى البصرة، فبغداد فالبصرة مجدداً، وهنا اشار المؤلف الى زواجه. ويركز المؤلف في هذا الفصل على علاقات الحلاج بالزنج والقرامطة، لينتهي الى رحلات الحج التي قام بها الى مكة، حتى يصل الى اتهامه بالكفر وملاحقته واضطهاده وسجنه، ولكن الحلاج يواصل رسالته حتى يحال الى المحاكمة ويقتل فيها الحلاج ويشنع به. وتحرق نصوصه، ويكون موته فاتحة لصراع بين الفقهاء والعلماء في شرعية اعدامه أو عدمها.

ويختتم المؤلف فصله الأول بتلميح، كم نود لو كان موسعاً حول الحلاج في العصر الحديث فيذكر عدداً من الشعراء والمسرحيين والروائيين والفنانين التشكيليين الذين تناولوا الحلاج ومنهم الشعراء صلاح عبد الصبور وجميل صدقي الزهاوي وادونيس وعبد الوهاب البياتي والفنانين شاكر آل حسن وضياء العزاوي، وكذلك يشير الى أكثر من أربعين لوحة للكاتب نفسه حملت ابياتاً وأقوالاً للحلاج مازجاً فيها الخط بالرسم.

ما هو الجديد الذي أضافه الكاتب في هذا الفصل؟ لا جديد فعلياً غير ما هو موجود في تضاعيف الدراسات التي تناولت الحلاج. لكن ما هي المناسبة التي جعلت الكاتب يتناول هذا الموضوع القديم اذا لم يكن موضوعاً لدراسة جامعية؟ في الجواب على هذا السؤال نصل الى لب الموضوع حيث تكمن أهمية الكتاب وخصوصا أهمية وضعه او اعادة نشر أمور كانت قد نشرت سابقا واعتبرت في زمن مضى، بل ما زالت تعتبر في العديد من الدول الاسلامية من المحرمات التي لا تنفصل عن الكفر والالحاد.

فالكاتب يذكُر بأن «الحلاج قد اتصل بحركة الزنج» وهي حركة ضمت المستضعفين والزنوج من افريقيا والفلاحين من الهنود. ويذكر بأن «دعوة القرامطة الوثيقة الصلة بالامام الفاطمي الاسماعيلي كانت ناشطة قوية.. كما يتصل القرامطة بزعيم حركة الزنج» وهما حركتان تعاطفتا في «محاربة الدولة العباسية وما تمثله من ظلم وعدوان، ويبدو أن صاحب الزنج يتخذ لنفسه نسباً علويا يصله بعيسى بن زيد بن عباس بن علي زين العابدين»، ضف الى ذلك انه علاوة على صلات الحلاج بأبي سعيد الجنابي زعيم القرامطة، كما ذكر ماسينيون، فالملاحظ «زيارة الحلاج لخراسان والهند في زمن سيطرة عائلة سومر الاسماعيلية على الحكم في ملتان في شمالي الهند. هذه العائلة التي نرى افرادها فيما بعد يقيمون صلات بدعوة التوحيد الدرزية».. الخ. نستنتج من هذه النتف المتفرقة ان الدكتور مكارم اعتبر ان الحجج التي قدمها ماسينيون لا تكفي لنفي صفة القرمطية عن الحلاج، بل ذهب ابعد من ذلك لينسج، ربما خيطا واضحاً يربط فيه بين الزنج والقرامطة والدروز عن طريق نسجه لعلاقات الحلاج ضمن هذه الدوائر.

وعندما نستل هذا الخيط الذي يربط هذه الحركات والطوائف جميعاً، قد نلقي ضوءاً على لب محدائة التأليف في الحلاج مجدداً. ومن هنا نصل الى اعتبار الكاتب بأن الباطنية لا تمنع من «النظر اليها نظرة ايجابية»، وهو بشكل مباشر يدافع عن الباطنية من خلال الدفاع عن الحلاج أو أهل الباطن اجمالاً. «فمع ان الحلاج عرف بشطحاته الصوفية، فقد بقي حريصاً على النطق باصول الايمان والقيام بالعبادات والتمسك بالاركان، وهو في هذا لا يناقض عقيدة أهل الباطن، الذين، وإن قالوا بتأويل الدعائم الاسلامية والأخذ بالمعنى الباطن للشريعة، حرصوا على الممارسة الظاهرة لهذه الدعائم..» (ص ٢٣)

أليس هذا وغيره من النصوص نوعاً من تشريع الباطن، ومساواة الباطن بالظاهر، ورفع علامات الاستفهام الواقفة ابداً فوق النصوص أو المذاهب الباطنية؟ نترك هذا الأمر للقارىء ولربما نحظى في اعتبارنا الحلاج وسيلة تبرر الغاية التي نشير اليها في دراسة الدكتور سامي مكارم.

في الفصل الثاني نغمات من وحي الحلاج، تناول فيها الكاتب الحب والغيب، والعقل وعالم الشهادة والستر والبوح، وعلم الحقيقة وحقيقة الحقيقة وحق الحقيقة، وايضا ابليس واللاهوت والناسوت، وحدة شهود ووحدة وجود، وكلها تصب في الدائرة التوحيدية التي جاءت وكأنها تطبيقات لمخفيات وبواطن الفصل الأول.

فهل يكون هذا النص الاكاديمي باباً للتوحيد بين أهل الباطن مجتمعين وبابا آخر لرؤية الباطن نوعاً من التوحيد الظاهر؟ هذا الأمر نتركه للقارىء يستطلع الحق من خلال العبارة «التي نتجاوز في مراميها معانيها الحسية والعقلية الى معان لا تدركها إلا الصفوة من الناس». الواقع بعد قراءتنا النقدية لهذا الكتاب، واعتراضنا على عنوانه، نعود مجدداً الى القبول تماماً بما ورد عن الحلاج لكن في ما يتخطى المعنى والخط واللون الذي عمل ويعمل عليها المؤلف سامي مكارم. ولذا لا بد من قراءة الكتاب مرتين. □

صورة الانسان عاجــزا عن انقاذ نفسه

عبد اللطيف أطيمش
شاعر وباحث من العراق.

لا نرث الارض

شعر

فوزي كريم

منشورات «رياض الريس للكتب والنشر»

لندن ـ ١٩٨٨

■ منذ أن أصدر الشاعر فوزي كريم، مجموعته الشعرية الأولى، «حيث تبدأ الاشياء» عام ١٩٦٩، وهو يحاول على ما يبدو، أن يحقق في شعره ذلك التلاقي، الذي يبدو مستحيلاً، بين عالمين متباينين مفترقين أبداً، هما عالم الأرض.. الواقع، وعالم ما وراء الواقع.. عالم المجهول، غير المرئي الذي تفشل في التحاور معه حتى الحواس المتيقظة. وما دامت مهمة الشعر، عنده، هي «الاحتفاظ بلحظة التماس.. بين محدود نسمع لهاثه، ومعلق نصغي قلقين إلى كليته. بين أسئلة تفيض في الكائنات، وإجابات لا تحيط بها المدركات..»، فإن هذا الاحتفاء الحالم بتلك اللحظة الأبدية، لحظة الخلق لدى الفنان، لن يتحقق أبداً، لأنه يعني في الحقيقة محاولة للاحتفاظ باللحظة الشعرية الكاملة التي هي أبداً في حالة إنفلات دائم وتحول مستمر من حالة الى حالة. كما أن خلود الشعر، وخلود الفنون جميعاً، يكمن أبداً في الدوران حول تلك الحالة القلقة والسعي الى التماس معها دون الوصول إليها. وقد أدرك الاغريق القدامى هذه الحقيقة، فرمزوا لها بأساطيرهم العديدة، وشبهوها بالصيرورة المتحولة الدائمة لطائر الفينيق في دورة إنبعاثه المتواصل من الرماد إلى الحياة، ثم الى الرماد مرة اخرى.. وهكذا دون الوصول الى اللحظة الحاسمة، التي تفصل حالة الروح عن حالة الجسد. لأن الوصول إليها يعني العودة مرة اخرى الى الموت الذي لا إنبعاث له. وهنا تكمن الحكمة في خلود الفن عبر العصور. ◁

وفي ديوانه الأخير «لا نرث الأرض»، ما زال الشاعر فوزي كريم يحاول إقتناص تلك اللحظة الحاسمة، حتى لتبدو لحظة التماس تلك «مولدة لمزيد من الوهم، لا فاتحة للحوار الخارق»، مثلما كان يعتقد.

وإذ تحاول هذه المجموعة أن تعبّر عن أسى الانسان الأعزل وسط إنكسارات المحيط العربي عموما.. فإنها تتخذ من «الأسئلة» وحدها وسيلة للتحاور بين إنسان بعيد مغترب، وبين أناس تركهم وراءه، مبعثرين في الطرقات، مشتتين في الأماكن والأزقة الضيقة وفي الحارات القديمة، يحن إليهم دون ان يستطيع التواصل معهم، فلم يجد غير حوار الأسئلة، يحاول من خلاله تحقيق لحظة التماس معهم، أو «لحظة التماس مع المجهول»، حين يتخيلهم أحياناً في لحظة انزوائه، ينتمون الى عالم آخر، عالم مجهول، اختفت معالمه أو كادت، بفعل الزمن وتعاقب الاحداث، حتى لتبدو عملية استحضاره مرة اخرى، نوعاً من صراع الذاكرة مع أشباح الماضي التي اندثرت وسط عوالم غير مرئية لا تدركها الحواس.

ومن هنا، فإن هاجس الغربة وتذكار الوطن، بناسه وأماكنه، وذكرياته البعيدة.. شكل الجو العام للعديد من قصائده.

يقول، مثلا في قصيدة «العودة إلى كاردينيا»:

«طريقان..،
متربة.. ومبلطّةٌ،
بالحجارة والقار يتجهان إليّ
كأني أحس الزمانْ
صغيراً بحجم يديّ، وأن المكانْ
صدى خطواتي،
وحولها.. مثل مروحة الصيف، نخلٌ كثير، وماء كثيرْ
ومثل عبارة أمي، أرى هدأة الليل،
تحملني بأناةْ..»

ويلاحق فوزي كريم، بذهول الشاعر الحالم، لحظات التأمل، أو سكنات الحلم الذي يطوف في أرجاء الماضي، يبحث عن ذكرى قديمة، أو حدث غارق في زوايا النسيان، ولكنه حيّ متوهج، ضمن «مخزون الذاكرة» حسب مفهوم الفيلسوف «برغسون»، حالة بين الحلم واليقظة، فتأتي الصورة غائمة مرتعشة، ولكنها عميقة ومؤثرة في دلالتها في الوقت ذاته.

«أمدّ يدي لنديم يحدّق في الكأس..
يبحث عن وطن في الشقائقْ
لخرائب بيت أبي..،
حيث يرصدها البرد،
من فوّهات البنادقْ
ولآخر تنهيدة فيه، آخر آجرةٍ،
تحت كالتبوس الظل والرائحةْ
أمد يدي عبر نافذتي كي أعانقْ».

وتتعاقب صور تأملية لمجموعة متناقضة من المحسوسات، يشكل الرمز جانباً حياً فيها، إذ يعود الشاعر، مرة اخرى، إلى التأمل في ثنايا الماضي الحزين الذي ما زال يلاحقه، حيث يعكر الأسى أحلى الساعات، وحيث يحبط الخوف من المصير المجهول، كل محاولة لانعاش الروح، حتى ليبدو الانسان عاجزاً عن إنقاذ نفسه من هاوية اليأس، بله الصديق المحتاج كذلك الى الانقاذ هو الآخر. واذ تتلبد سماء الوطن بالغيوم، وتضيق الصدور «ينكسر الوتر» في أعز ساعات الحاجة الى الغشاء، و«يبتر لسان النديم» حين الانسان أحوج ما يكون الى التحاور ومشاركة الوجدان.

يقول في قصيدة «المرحلة»:

«لا أتأمل وتراً منكسراً،
لنواح قرىً،
تتآكل تحت الشمس ككلب مَيْتْ
ودبيب العفن بفاكهة البيتْ.
أتأمل وجهاً مجدوراً
ولساناً مبتوراً
لنديم الليلْ
أنتشل صديقاً من هاوية اليأسِ،
فأسقط فيها».

ولا يبدو الشاعر مهتماً كثيراً بالتدقيق في تفاصيل الصور الشعرية، بقدر ما يهمه رصدها السريع والتقاطها وتثبيتها خوفاً من هروبها المفاجىء، وكأنه بذلك يؤكد، مرة اخرى، إعتقاده الدائم بأن شرارة القصيدة تبدأ من نقطة التماس السريع معها، وأن لحظة التماس تلك ليست إلّا إختباراً أيضاً لفصيلة الكائن الانساني، لا الشاعر أو التجربة الشعرية وحدهما. ولهذا كثرت عنده ألوان شتى من اللقطات الشعرية المتباينة، وان كانت لا تعتمد التنظيم أو التوازن أحياناً، مما أضفى عليها جواً من الغموض، ولكنها مع ذلك ظلت صوراً حادة، خاطفة،

تمرق، دون توقع، كالأضواء الكاشفة التي تضيء ثم تنطفيء وتخطف البصر، وفي كل إضاءة وانطفاءة تتشكل حالة نفسية غامضة يصعب التكهن بها، مما يقرّ بها أحياناً الى شكل من أشكال التجريد أو من صور التلون السريالي.

يقول مثلا في قصيدة «الأبنوس»:

«يتوهج الأبنوس حين تمر شاحنةٌ،
ويضطرب المكانُ
بالضوء. ثم يعود منسيّاً،
لحاءً تحت ظل الموقد الشتوي،
في البار المجاور،
ملمساً خشناً يذكرُ بالجفاف.
هل تنطوي الكلمات في رأسي على معنىً،
يقربُ ساعةً للوهم،
يوماً للنبوءة؟
أم ترى الكلمات وجه آخر للصمت؟
أم وهم الأضاءة فيّ؟
.... يضطرب المكانُ
بالضوء ثانية.. فأرخي ساعدي والكأس،
فوق توهج الأبنوس، هذا الوجه منسيٌّ،
لحاء، ملمس خشن يذكر بالجفاف».

وكما يحلو للشاعر أن ينتسب إلى عالمين متناقضين في وقت معاً، عالم حسي، حيث الكيان الأنساني المثقل بوطأة ما هو يومي ومعروف ومحدود وزائل، وإلى عالم مجرد.. يوميء الى الحرية، عالم كل ما فيه مجهول ومطلق وثابت، فإن معالجة لموضوع «القصيدة الحوارية» يؤكد هذه النزعة. فالقصيدة الحوارية عنده تعتمد على شخصيتين رمزيتين، تقف كل منهما في مدار يوازي مدار الطرف الآخر. وتنتسب كلتاهما إلى عالمين متباينين. وتشكلان في الوقت ذاته عنصر الصراع والمحاورة داخل القصيدة. قد تبدو القصيدة، للوهلة الأولى، سهلة ضمن بساطتها العفوية، ولكن النظرة المتفحصة قد تكتشف فيها عناصر خفية ذات تلميحات وإشارات فلسفية عن معنى الحرية وصيرورة الانسان، وكيف يدفعه القهر والتعسف إلى زعزعة الثقة بالنفس وبالآخرين، وكيف يحلّ الحذر والترقب محل إنبساط النفس وتفتح السجية وبراءة اللسان:

«في الشاحنة شباب مكتهلٌ
يختلس النظر إليّ
يكترث بأسئلتي ويوارب.
ـ من أنتَ؟
ـ دخانٌ
ـ ومدارُكَ؟
ـ هذا الجبل وهذا البحرُ،
وبينهما «ناس الغيوان»
عائلتي في التجوال،
وبيتي في كل مكانْ».

وتظهر في قصيدة الحوار حركة الصور القصصية وتوهجها العفوي، وتختلط إيحاءاتها البعيدة بالأجواء العائلية الحميمة، وإثارة الذكريات غير المتوقعة في الذهن.

قال مرة الشاعر الفرنسي بول فاليري: «إن ما يأسرني في الشعر هو قدرته على جعل الذهن قادراً على تصور مختلف التشكيلات غير المتوقعة. كما ان قدرته الفائقة على تطويع الكلمات العادية، لتمتد الى ما لا نهاية من الايحاءات عن طريق التحكم بانسجام الأفكار وتراكيب الجمل داخل العقيدة، هذه بالذات هي مهمة كل شعر صاف».

ففي قصيدة «الجندي المجهول» يرد هذا المقطع الذي يذكر بالأشياء الرؤومة غير المنسية، يذكّر بنوافذ وعتبات العائلة، وزقاق الطفولة ومتاهات ضياع الشباب:

«ـ صدى خطوات الجنود، أتعرفها؟
ـ إنّ ذاكرتي مطفأةٌ
ـ ورائحة النخل؟
ـ أحسب أن الربيع يعود،
ففي الركن متسع للشقائق
وعند النوافذ والعتبات،
يدبّ بطيئاً وأخضر ظل الدقائق
ـ أتسمعُ طرقاً على الباب؟
ـ سمعي ثقيلٌ
وأشعر بالبرد
ـ هذا شتاء طويلٌ
ـ سأذهب كي أحضر المدفأة».

وإذا تساءلنا عن سرّ ملاحقة الشاعر لتلك الشخصيات الأليفة التي تطاردها ذاكرته بين الحين والحين، وإصراره الدائم على استعادة كل ما يمكن استعادته من ملامحها القديمة، بين غربة كل هذه السنين، لما وجدنا غير تعليل واحد، وهو لأنهم يشبهونه، أو هو يشبههم، فهو واحد منهم في تشرد الملامح وغموض المصير. مثلما قال «بودلير» مرة، وهو يبرر إصراره على ترجمة الشاعر «إدغار ألن بو» إلى الفرنسية، قال: «ببساطة.. لأنه يشبهني..».

وهكذا، تصبح تجربة الآخرين هي تجربة الشاعر أيضاً، فهو حين يتحدث عنهم فإنما يستعيد ذلك الحديث القديم المتواصل مع ذاته الخاصة، رغم جريان نهر الزمن البعيد، ورغم إختلاف درجة الوعي إزاء تبدل الأحداث وتداخل الأمكنة في شتى أصقاع الغربة.

ويبدو فوزي كريم، من زاوية اخرى، وكأنه يحارب الفزع والخوف القديم، بتركيز الكتابة عن ذكريات الماضي. ويتخذ من خيال القصائد وألفاظها ورموزها، دواءً يخدّر به أحزانه وآلامه الماضية. وهو حين يستعين بالرمز، الذي يشكل ظاهرة بارزة في قصائد المجموعة، فإنه لا يتوخى اتباع مذهب رمزي معين، ولا يسعى الى إستعمال تفصيلات الاستعارة اللغوية وتراكيبها اللفظية المألوفة، إزاء بلاغة التعبير وصواب المقول، أو ملاءمة اللفظ للمعنى، مثلما ترد في مصطلحات البلاغة لدى «الجرجاني» أو «إبن قتيبة».. وإنما يحاول جعل الرمز جزءاً عضوياً ملتحماً ضمن جسد القصيدة الواحدة، وأن تكون الاستعارة عنصراً طبيعياً من عناصر نمو القصيدة وتألق صورها، لا عاملا زخرفياً يلصق من الخارج على ظاهر القصيدة.. معتمداً على علاقة (التشبيه الذي حذف أحد طرفيه) كما يقول البلاغيون.

ولهذا فهو يسعى إلى تحقيق أن تكون الاستعارة مكتفية بذاتها داخل النص الشعري.. أو تحقيق ما يمكن تسميته بـ(القصيدة الاستعارة) التي تتعاقب داخل تراكيبها وجملها، مجموعة متباينة من الاستعارات الشعرية.. حتى لتبدو وكأنها (أشبه بالمحفزات أو النجوم التي تغمر ليل القصيدة بالالتماعات) وخير مثال على ذلك قصيدته «رباعية لوفيلد رود». فهذه القصيدة لا ينبغي ان تؤخذ على أنها «رباعية» بالمعنى الاصطلاحي المتعارف عليه، وإنما هي في جوهرها رموز أربعة تشكل القصيدة عبر إمتداداتها المتوازية والمتقاطعة، وتمنحها في النهاية بنيتها المتداخلة النامية التي تشكل طبيعتها الهارمونية كقصيدة متعددة الأصوات. فأصواتها الأربعة تتمثل في «سامر» وهو طفل الشاعر، حيث يرمز الى فصل الربيع، ثم بشخص الزوجة التي ترمز الى فصل الصيف، ثم بصوت الشاعر نفسه الذي يرمز الى فصل الخريف، وأخيراً بصوت الجارة العجوز التي ترمز الى فصل الشتاء. وهذه العناصر الأربعة بتداخلها مع رموز الفصول الأربعة، تترادف وتتعارض لتشكل أخيراً رحلة العمر الكاملة، من الولادة حتى الشيخوخة والاضمحلال. كما يمكن ان ترتبط بها أصداء اخرى ذات دلالات اضافية رمزية، كالطبيعة البكر التي تحيط بالطفل، ثم الدعوة والاقبال على الحياة، التي تقترن بصوت الزوجة، ثم صورة طيور خريف العمر المهاجرة الى المجهول وارتباطها بحضور خريف الشاعر، وأخيراً بصورة الثلج الذي يتكرر رمزاً لحلول الشتاء والجارة العجوز:

«يمتد بساط الأفق نديّاً مبتلَّ الأطرافْ
وأنا في الشرفة أرقبُ كالملسوع،
الفيض الطائر من سمك الأنهار
وسامر مكترثاً بي: «أدخلْ أدخلْ»
والزوجة تهمس: دع أحلامك وادخل دفء سريري،
أخشى أن تختلط فراشة حبي بفراشة ذاكرتك»

ثم يكمل الشاعر صورة دورة الحياة واستمرارها من خلال تعاقب الفصول، بسخرية لا تخلو من مرارة، صورة يظهر فيها الانسان أشبه بالممثل المهرج على مسرح الحياة العامة، أو ان مصيره أمام الآلهة، كما يقول شكسبير، «ليس اكثر من مصير الذباب الذي يتسلى الصبية العابثون بقتله..».

واذا ما بدت قصائد فوزي كريم، تعبر عن تجارب خاصة عاشها الشاعر ضمن بيئة محليّة معينة، إلاّ أنها من خلال روحها الانسانية الشاملة، وتعبيرها عن معاناة الانسان العربي المعاصر، يجب أن ينظر إليها بأبعد من ذلك!□

كتب

عودة شهرزاد

فخري صالح

Shahrazad Returns

Modern Arabic

Short story

Mohammad Shaheen

■يقدم محمد شاهين في كتابه «القصة القصيرة العربية الحديثة» مجموعة من القصص العربية المترجمة إلى الانكليزية، إضافة الى قصيدتين لخليل حاوي ونجيب سرور، وقراءة نقدية للقصص والقصيدتين. ويشير العنوان الفرعي للكتاب «شهرزاد تعود» الى المبحث الأساسي والنقطة الجوهرية التي يحاول الكتاب أن يجلوها. فمنذ الصفحات الأولى نعرف أن الباحث لا يريد أن يكتب تاريخا تفصيلياً للقصة العربية القصيرة موجهاً هذا التاريخ الى القارىء الانكليزي. إنه لا يلتفت الى قصص مطالع القرن وجذور تطور فن القص العربي في العصر الحديث بل يحاول، من خلال تقديم رؤية لواقع الرقابة في مصر ومحاولة كتاب القصة التحايل على هذه الرقابة، أن يعرّف على نماذج من القصة العربية تحايلت على قلم الرقابة أو عبرت بصورة غير مباشرة عن كابوس الواقع.

مقدمة الكتاب تنطلق من الواقع السياسي في مصر في الخمسينات والستينات الذي نشأت فيه مجلة «القصة» المصرية. ويتهم شاهين مجلة «القصة» بأنها كانت سبباً رئيسياً من أسباب تأخر القصة العربية، لنشرها نماذج متدنية المستوى، ولترويج رشاد رشدي لمفاهيم في القصة القصيرة تساوي بين هذا النوع الأدبي والحكايات التقليدية متخذاً من القصة الموباسانية، كما تمثلها محمود تيمور ومحمد تيمور، نموذجاً قياسياً للقصة المصرية القصيرة في الستينات. وهكذا أسهمت مجلة «القصة» التي أُنشئت من أجل النهوض بهذا الفن في تأخر القصة العربية وسدت السبيل أمام الأصوات الجديدة المغايرة لتيار مجلة «القصة».

وإذا كان هذا التحليل المسهب الذي يقدمه الباحث للواقع الأدبي المصري في تلك الحقبة التاريخية وتضامن سلطة الرقابة مع الأسماء النقدية المتنفذة والقريبة من السلطة صحيحاً في مجمله فإن الاستنتاج الخاص بالقصة القصيرة وتأخرها ليس دقيقاً في مجمله. صحيح ان الرقابة وهيمنة قوى أدبية معينة وسيادة مفهوم سلطوي للالتزام قد أثرت سلباً على تفجر الطاقات الابداعية للكتاب والمبدعين، إلا ان هذه العوائق المنظورة وغير المنظورة لم تمنع من بروز أجيال في القصة العربية تطور القصة العربية وتعطيها نكهة خاصة. ان الباحث ينسى اسماً كبيراً مثل اسم يوسف ادريس وأثر هذا الأخير، الذي كتب قصصه في الخمسينات والستينات أيضاً، على تطور القصة العربية، كما أنه لا يضع في حسابه أسماء زكريا تامر وغسان كنفاني وفؤاد التكرلي وآخرين كتبوا قصصهم في الخمسينات والستينات أيضاً. وإذا أخذنا مصر مثالا فإن سلطة رشاد رشدي وأثر مجلة «القصة» لم تمنع من ظهور اسماء عديدة في الخمسينات والستينات لا تنطبق على انتاجها سمات القصة القصيرة التي روّج لها رشاد رشدي ومجلة «القصة».

نحن نعلم، بالطبع، أن محمد شاهين لا يكتب تاريخاً للقصة العربية ولكنه يقدم مبررات لظهور شخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار في القصة العربية القصيرة، ويرى في ظهورها نوعا من التحايل على قلم الرقيب. لكن المشكلة الأساسية في أطروحة الباحث هي إغفاله للأسباب الفنية لظهور مثل هذه الشخصيات. إنه ينافح عن القصة القصيرة العربية قائلا إن النقاد العرب يحاولون ان يقنعوا القارىء العربي بأن هذه القصة ليست سوى تقليد للقصة في الغرب. ويدلل هو على عدم صحة هذا الرأي بايراد مثال تلك القصص التي تستلهم المخزون التراثي الخيالي العربي في ألف ليلة وليلة وشخصياتها. (ص: ٣). وانطلاقاً من ذلك يرى شاهين أن من الضروري الآن أن نقرأ تاريخ القصة العربية قراءة تأخذ في الحسبان عملية البحث في التراث العربي والاستفادة من متخيله. ولنفترض مع الباحث ان السبب الرقابي كان واحداً من الأسباب الأساسية للجوء عددٍ من القصاصين العرب الى شخصيات ألف ليلة وليلة للكلام من خلالها عن الحاضر، فإن ذلك لا يلغي الخيار الفني لاتخاذ هذه الشخصيات أقنعة يكشف القاص من خلالها عن الواقع وكابوسه أو يقوم بتحوير هذه الأقنعة مطابقاً بين الحاضر والماضي أو مؤالفاً بين التاريخ البعيد والتاريخ القريب.

◆

الكتاب هو نتاج العقلية العربية الجديدة، المستفيدة من كشوفات النظريات الأدبية في الغرب بغير أن تقع أسيرة لها

◆

إن شاهين في إلغائه للخيار الفني ينكر أن الهموم الشكلية والتقنية كانت من الشواغل الأساسية التي تؤرق القاص العربي. ولا أظن ان هذا التصور ينطبق على واقع حال القصة العربية خصوصا ان هذه الهموم قد بدت أساسية في القصة العربية منذ الخمسينات. ليس من الضروري طبعاً أن تكون هذه الاهتمامات والشواغل مُعْلناً عنها، ولكن كيفية التعامل مع فن القص وتغير شكل القصة القصيرة ودخول خيارات جديدة (مثل اقتراب لغة القصة من اللغة اليومية المتداولة لدى يوسف ادريس، أو اقترابها من لغة الشعر لدى زكريا تامر) في صلب عملية الكتابة القصصية تجعل من الشواغل التقنية عاملا أساسياً في عملية تطور القصة القصيرة.

لقد قلت في البداية إن محمد شاهين لا يحاول تقديم تاريخ للقصة العربية، ولكن إشاراته في مقدمة الكتاب وتحليله النقدي لواقع القصة القصيرة تزج بنا إلى حقل البحث التاريخي. لكن ترجمته لقصص مختارة من أجيال مختلفة في القصة العربية تبعد عن الكتاب شبهة الرغبة في كتابة تاريخ للقصة العربية. فالقصص مختارة من مراحل وحقب تاريخية تمتد من الأربعينات وتنتهي بأواخر السبعينات، ولا يجمعها سوى الموتيفات الأساسية التي تتكرر فيها والشخصيات المتخيلة المستمدة من ألف ليلة وليلة أو من الفولكلور العربي المحلي. ان ما يجمع حوار ميشيل عفلق المسرحي بقصيدتي نجيب سرور وخليل حاوي وقصص مصطفى المسناوي ومحمد المنسي قنديل هو شخصية السندباد وتكررها في هذه الأعمال. كما ان ما يجمع قصص زكريا تامر وإميل حبيبي وأكرم هنية وسعد مكاوي ومحمود شقير هو استفادة هؤلاء جميعاً من ألف ليلة وليلة أو الفولكلور المحلي والاستناد إلى الاستمدادات التراثية السردية أو الفولكلورية لكتابة قصة تلتصق بالراهن ولكنها تتجاوزه لتعبر عن حالات إنسانية عامة. إن محمد شاهين يشير في تعليقه على قصة زكريا تامر «ربيع في الرماد» الى أن النقاد العرب قد أغفلوا أهمية وجود الشمس في القصة واعتبرها بعضهم شيئاً زائداً وغير ضروري في القصة (ص: ٧٨). واعتقد ان هذه الإشارة ضرورية جداً للرد على أطروحة الباحث المتعلقة بعدم إلحاح الشواغل التقنية على كتاب القصة العربية. إن التأكيد على وجود الشمس في قصة تامر يذكر بتصور نورثروب فراي للأعمال الأدبية وتفسيره الأسطوري لها. ومحمد شاهين يقدم تفسيراً قريباً من ذلك عندما يحلل قصة تامر ويؤكد على أهمية العناصر المختلفة في القصة بدئاً من صورة العنقاء المحترقة وانتهاءً بصورة الشمس التي تؤشر على حقيقة قيام العنقاء من رمادها والخطاب

النهائي للقصة المتمثل في الايمان بالتجدد والانبعاث. ومن هنا فإن تقديم عمل قصصي يأخذ فيه كل عنصر دوره الوظيفي في إنتاج معنى العمل القصصي يؤكد ان الشاغل الشكلي كان أساسياً بالنسبة للقاص العربي ولم يكن هامشياً على الإطلاق. ان القصة القصيرة العربية ابتداء من أواخر الخمسينات كانت مشغولة بتطوير نوع من الكتابة القصصية لا يهمل الراهن ولكنه يتجاوز هذا الراهن بالتعبير عن حالات انسانية تتكرر في التاريخ الانساني. والاستعانة بشخصيات ألف ليلة وليلة والشخصيات الفولكلورية تعكس فهماً شمولياً للتاريخ الانساني. إن وظيفة القناع التاريخي ليست تمويهية فقط بل إنها تضفي الأبدية على تفسير الأفعال التاريخية وتمحو الزمنية او تقلل من أهمية الظرف التاريخي فيما يتصل بالفعل الانساني. ولعل القصص التي اختارها الباحث ان تقع في هذا الإطار، خصوصا وأنها تمحو الشخصيات المرتبطة بظرف تاريخي محدد وتستعيض عنها بشخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار والشاطر حسن .وأبو زيد الهلالي.

إن التحليلات الذكية التي يقدمها شاهين للقصص التي ترجمها تشير بصورة مراوغة إلى هذا التصور الاسطوري للأدب، لكن تمسكه بالإطار التاريخي الذي رسمه لبحثه وبفعل الواقع التاريخي الملموس في النصوص القصصية قد جعله ينفي ابتداء كل ما يلغي راهنية العمل القصصي وارتباطه بالأحداث التاريخية المحددة. المشكلة الأساسية التي تواجه مثل هذا التشبث بهذه الرؤية الملتصقة بتأثير الراهن من الأحداث على العمل القصصي هي طبيعة الاختيار الذي يقدمه الباحث. إن القصص المختارة تشير الى الوجهة المعاكسة كما بيّنا قبل قليل. إنها تأخذ من الراهن خطوطه المجردة وتقيم عليها بناء يستعين بالنماذج البدئية المتكررة archetype التي لا تنفي الراهن ولكنها تجعل منه تفصيلا ذائباً في البنية المجردة للفعل الانساني العام.

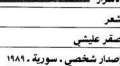
ويبدو ان تركيز الباحث على حقبة تاريخية محددة، هي فترة الستينات بصورة خاصة، قد جعله يضع تصوراً للنقد العربي يجرد هذا النقد من دوره الطليعي في التعريف بالتيارات الجديدة في القصة القصيرة والكتابة عنها وتتبع العلامات المضيئة فيها. انه يؤكد ان نقاد الثمانينات، مثلهم مثل نقاد الستينات والسبعينات، يدورون في حلقة مفرغة، وأنهم لم يقدموا للقصة القصيرة أي عون نقدي، ولم يقوموا بالكشف عن الواقع الرقابي الذي حاصر هذا الفن في تلك الفترة التاريخية (ص: ٢٢). كما يشير في موضع آخر إلى أن الناقد العربي يتجنب الحديث عن عناصر البشاعة، الخلقية وغير الخلقية، في العمل الفني (ص: ٦٠) لأن الناقد والقارىء العربيين لا يلتفتان إلاّ إلى ما هو مثالي في الأعمال الفنية.

إن هذا التصور قد يكون صادقا في الخمسينات والستينات، ولكنه ليس صادقاً في السبعينات والثمانينات. لقد استطاع النقد العربي في هذه الفترة أن يُعيق نفسه من أسْر المحرمات وأن يكتب عن العمل الأدبي دون إقصاء لعناصره الخادشة للحياء العام لأن تلك العناصر هي جزء من بنية العمل الفني وبإهمالها يهمل النقد المعنى الخاص بالنص الأدبي الذي ينقده. إضافة إلى هذا فإن الدكتور شاهين يعمم صورة النقد في الستينات على المشهد النقدي العربي خلال العقود الثلاثة الأخيرة. فلقد شهدت السبعينات والثمانينات، على عكس ما يستنتج الباحث، بزوغ تيارات وأسماء نقدية عديدة تستفيد من تيارات النقد العالمية المختلفة ومن كشوفات النظرية الأدبية الحديثة وتطبقها على الشعر والرواية والقصة القصيرة. ولو قارنا المشهد النقدي العربي الراهن بهذا المشهد في الخمسينات لوجدنا أن النقد العربي قد حقق تقدماً نوعياً على صعيد فهم الأعمال الأدبية وفهم صلات هذه الأعمال بالواقع الذي انتجت فيه. ان قضية الحرية وعلاقة الابداع بالسلطة أساسية، كما يرى الباحث، ولكن هذه القضية قد قتلت بحثاً من قبل النقاد وعلماء الاجتماع والمشتغلين بالفلسفة وبعض فروع العلوم الانسانية الأخرى. وأظن أن تقديم صورة مخالفة لذلك يُعَدُّ ظلماً للمشهد النقدي العربي الراهن الذي يحاول جاهداً أن يفسر الماضي والحاضر ويقدم صورة للعصر بأكمله.

لقد كتبت الملاحظات السابقة انطلاقاً من إعجابي بالمادة التحليلية في الكتاب، وإعجابي الشديد بالترجمات الجميلة للأشعار والقصص. إن الترجمة التي تضاهي أحيانا الأصل وتتفوق عليه في أحيان أخرى، إضافة الى التحليل الذكي والمثير للذهن أيضاً، قد جعلاني أثير الاسئلة السابقة حول طبيعة المادة التاريخية المتصلة بالقصة القصيرة والنقد العربي. وأنا أوافق الباحث، الذي هو أيضاً نتاج الحركة النقدية العربية الطالعة في السبعينات والثمانينات، على ان القصة القصيرة والنقد العربيين لم يحققا الكثير خلال الخمسينات كما أن النقد العربي للسرد لم يحقق الكثير في الستينات أيضاً، لكن سحبنا هذه الأحكام على العقود التالية يُعَدُّ إجحافاً بحق ما حصل في هذه العقود. فلقد شهد النقد العربي تطوراً موازياً لتطور الأنواع الأدبية، وما كان ممكناً لهذا النقد أن يحقق هذا التطور سوى بتطور الأنواع الأدبية من شعر وقصة ورواية.

اني لا أدافع عن النقد العربي في المرحلة الراهنة لأنني راضٍ عنه، فأنا اعتقد أن الكثير من الشوائب قد علقت بهذا النقد وأن حبراً كثيراً قد أهدر فيها لا طائلَ وراءه، ولكن العقلية النقدية قد تطورت والصوت النقدي العربي قد أصبح أكثر ثقةً بنفسه من ذي قبل. ولذلك فإن وضع الأمور في نصابها والحكم على النقد العربي الراهن حكماً عادلاً شيء ضروري لنرى اذا كان بإمكان هذا النقد ان يتخلص من شوائبه التي علقت به خلال هذه المسيرة الزمنية القصيرة. وكتاب محمد شاهين، وإن كان مكتوباً بالانكليزية، هو نتاج العقلية النقدية العربية الجديدة التي صارت تستفيد من كشوفات النظرية الأدبية في الغرب ولكنها لا تقع أسيرة لها. □

وصل حديثاً



الأسرار

شعر

صقر عليشي

إصدار شخصي . سورية . ١٩٨٩

■ تحتوي هذه المجموعة على ٢١ قصيدة مفعلة قدم لها شاعرها بقصيدة نثرية.

لا تتميز لغة هذه المجموعة كثيراً عن لغة شاعت قبلاً وإن كانت الاضافة، هنا، هي اسم الشاعر، وبعض لهجة، فإن عوزها التميّز راجع إلى كونها تنهل من منجز، من غير ما إضافة لافتة إليه، سيما وأن هذا المنجز الذي تغترف منه عالمها باتت صياغاته ولهجته ونظرته وجملة ما تحقق له من سعي تجديدي، في حكم المستنفد، في حين لم تقدّر له، في سورية خصوصاً، موهبة شعرية قوية تجدد فيه، وتشقّ له مخارج غير متوقعة.

صقر عليشي ببراءة السعي، ونزاهة في العلاقة مع الكلمات يعمّر قصيدة لا يرقى شكّ إلى طغيان العفوي فيها على القصدي، الدفق على الصناعة، غالباً. وهو حين يلجأ، أحياناً، إلى دفة التحكم بوجهة القصيدة يفقدها الحرارة والسلاسة اللتين كفلها لها الاستسلام إلى ما اختزنته ذاكرة الشاعر من صوغ أليف تجمع له ووافق هواه، من قراءات شعرية محببة، حيث تراث رومانطيقي. في قصيدته «انكسار»، وهي من أربع مقاطع أولها أفضلها، ورابعها يدانيه.. نذهب مع صقر إلى بوح، ونجوى، إلى وصف لهما، يقترب من أن يكون متهافتاً، حيث تصريح بالمكنون في النفس على نحو يجعله فائضاً عن حاجة الشعر، ولا سيما اذا كان هذا الشعر جاداً في المضي بلعبة الأسرار. وتتخلل هذه القصيدة، لو نحن دمّرنا وحدتها، وعزلنا بين ما هو متألق فيها، وما هو خامد، أو نافل، صور وتعبيرات تتميز ببساطة آسرة، ونضارة تستلفت القلب وتأخذ بمجامع من الشعور:

«أنا زرقة سقطت من أعالي سماواتها
فتناثر بلورها
فوق صخر الجبال»

و:

«ولا أحد بزغت نجمة حلوة
فرآها
ولم يستمت وهو يطرد لألأها
عن صخور البلد.»

«انكسار» (ص ٢٤-٢٨)

يكتب صقر عليشي، حزناً شفيفاً يضمر خيبة من كل ما يصنع الحياة ويسيّرها. ولكنها أولاً، وقبل كل شيء، هي خيبة القلب من الحب، وخيبته من نظائره التي يجدُّها حضوره في الحياة كسبب وهوى:

«كلما قال لنا القلب: انزلوا
فنزلنا
لم نجد أرضاً تحن»
«انكسار» (ص ٢٨)

ولعل قصيدة «نام نام» هي المثال الأكمل على سمات لغة صقر عليشي. وهي مرثية تستعير لغة التنويمة لتقيم طقساً طفولياً للموت، وتفصح هذه القصيدة أكثر من غيرها عن متطلبات قصيدة عليشي ونزوعها، خصوصاً، فيما يتعلق بالموسيقية الشعرية، وتكشف عن مقدرة لدى الشاعر على كتابة النمنمة:

«نامَ نامْ
نام أبعد مما يسافر نهرٌ
وأبعد مما يطير الحمام
نام
لملم أعماقه وانثنى
وأغلق أحلامه بالرخام»
«نام نام» (ص ٣٠)

لكن الذي سوف يأتي صادماً لقارىء هذا الكتاب هو وقوفه على قصائد «الأسرار» المعنونة باسمها المجموعة. ففي أحد عشر قصيدة، أو قل مقطعاً تساوي في محصلتها قصيدة «الأسرار» نحن لا نعثر على سرّ، ما خلا الكلمة: «السر»، وجمعها: «أسرار». ما من ولوج في رؤيا، نحو سرّ، ولا من عناصر شعرية يتألف منها سرّ. إلاّ أن الكلمة تتردد:

عاشت الأسرار دهراً
«التكوين» ص ٣٦
«غافلت الأسرار الوالد»
«الحياة» ص ٣٧
«مرّت بي الأسرار أمس»
«زيارة» ص ٣٨
«إني أسمع سقسقة الأسرار»
«نداء» ص ٣٩
«مرمر الأسرار هذا رائع»
«الصرح» ص ٣٩
«للأسرار سماوات يانعة»
«أسراب الأسرار» ص ٤٠
«يذيع لنا الورد أسراره»
«بث مباشر» ص ٤٢
«لا تتغطّى السعادة إلاّ بأسرارها»
«غطاء» ص ٤٢

أبجدية الحجارة

نصوص شعرية ومقالات

محمد علي اليوسفي

منشورات مؤسسة بيسان

للصحافة والنشر . نيقوسيا

■ يمكن اعتبار المقدمة التي وضعها اليوسفي وهو شاعر تونسي للقصائد والآراء التي جمعها والتي كتبها شعراء ونقاد عرب بوحي من الانتفاضة الفلسطينية مقدمة وافية ترصد الظاهرة التي نزلت بالحياة الشعرية نزولا فادحاً «لتكون النتيجة معبرة عن تراجيديات الذات الممزقة بين وظيفة فنية شاملة وأخرى سياسية عاجلة» كما عبر الناشر في تقديمه للكتاب.

بعد المقدمة بأقسامها: أفرد اليوسفي باباً لآراء كتبت في علاقة الشعر والأدب بالانتفاضة: أميل حبيبي (الشوف ليس مثل الحكي). علي الخليلي (تغييب الانسان). سلمان ناطور (الفخ). خليل توما (المثقف العضوي). سليم بركات (الأدبي ليس مناورة). عبد العزيز المقالح (قصائد دخانية). ممدوح عدوان (أيها الشعراء أكتبوا شعراً رديئاً). فخري صالح (تنفيس وتفريغ). بول شاوول (حجارة من شعر شعر من حجارة).

وتلا هذا الباب باب استهلك حوالي ١٤٠ صفحة من الكتاب حوالي ثلثي عدد صفحاته، وضم عينات شعرية لـ (٣٩) شاعراً منهم ١٣ شاعراً يهودياً وعالميا.

يصلح هذا الكتاب لأن يكون قطعة من المشهد الشعري الذي عني بالانتفاضة، وبمقدار أقل، قطعة من الانشغال النقدي العربي بظاهرة الشعر الذي كتب للانتفاضة أكان هذا الشعر مصدره فلسطين المحتلة في منطقتي العام ١٩٤٨ - ١٩٦٧ أو الوطن العربي الشاسع.

ولعل أولى الخلاصات التي يمكن الخروج بها من جراء الجدل الدائر

«نشر البلور أسراري/وما خاصمته يوماً»

«بلور» ص ٤٣

«ولصمتي دائماً أسراره»

«أيضاً» ص ٤٣

«ها هي الأسرار راحت تتهادى»

«باتجاه البحر» ص ٤٤

هذه الأسطر المستلة من أحد عشر مقطعاً تؤلف قصيدة «الأسرار»، سقتها لأبينّ تجليات الكلمة بالنسبة إلى صقر عليشي. فهي لديه لا تعدو أن تكون لفظة. فلا ينبني في قصيدة سرٌّ، وإنما يجري الكلام على السرّ، دون بلوغ الشاعر مبلغاً يهتك سراً أو يبنيه. فلربما تجلّى سرٌّ في كلام لا مكان لمفردة «السر» في صوغه. ونحن مع قصيدة «الأسرار» التي شاء الشاعر أن يجعل منها محور مجموعته، بإزاء شعر لا يختزن أسراراً، ولا يفيض بها. فهو شعر دأبه أن يجري سلساً واضحاً، سهلاً ولا يتقصّد أن يأخذ قارئه إلى عوالم تحتاج إلى هتك كما يستلزم عنوان المجموعة. فكلّ تجلٍّ للعاطفة هنا مهتوك حين لا يجري على سطح الأشياء وكل فيض عذوبة، يطلع من الطفيف الشفاف المشغول كتطريز، وليس المترائي كعمق فما من عمق عميق في هذه المجموعة.

وقصائدها لا تسعى الى الحفر نحو عمق يعادل بنية يفتش تحت سطحها شاعر عن سرّ. فلدى صقر مجال القصيدة أفقي، يسمح للوصف، وللقطة العارضة، بإزاء مرئي واضح أكثر مما يسمح ببحث وتقصّ وراء المرئي، بعده، أو حتى في زواياه الأقل وضوحاً. وكتابته تنشد إطلاق الخاطر، بعفويته. وإن كان ذلك بلغة مركّزة أحياناً. مشذبة ومقطّرة ومصفّاة تارة، ومتروكة كما جاءت في دفقها الأول، غالباً، فأقصى ما يستلفت الشاعر ويشده إليه، هو الغنائية التي يمكن التضحية من أجلها بالكثير من العناصر التي تكفل لقصيدة سراً. ولعل المثال الأوضح على قصيدة تتوفر لها العذوبة والرقة، والاقتصاد. ولا تتوفر على سرّ هي قصيدته «تصبحين على خير»:

كم كنت أرغب
أن أراك جميلة
كم كنت أرغب
كم كنت أرغب أن أكون
صديق كفّك
حين تدعوني
إليها
ونذهب
كم كنت أرغب أن أجيء
أرى الحصى في ماء عينيك
وأشرب.»

(ص ٥٩)

يمكن اعتبار شعر صقر عليشي في هذه المجموعة، وهي الثانية له بعد مجموعة أولى: «قصائد مشرفة على السهل» شعراً ينأى بنفسه عن النمطية الجديدة التي طب في مطبها جلّ شعر الثمانينات في سورية. فهو على الرغم من هشاشته، من النضارة، والرقة، إلى حدّ لا نجدهما عند مجايليه من الشعراء السوريين. وعلى الرغم من أن قصيدته ترث مفردات وأجواء فضاء شعري سلف، بعد ما هبت عليه عاصفة قصيدة النثر، وأعني به الفضاء الذي امتد من أواخر أربعينات هذا القرن، وحتى أواخر الستينات. على الرغم من هذا الأمر الذي يجعل من صقر غريباً بين أقرانه - ولذلك حسنات جمة، ونظائرها من السيئات - إلا أن قصيدته برهافتها وحساسيتها مؤهلة للتفتح على القوة، إن وجد شاعرها السبيل خارج الموضوعات المكرورة والمعادة في الشعر والتي يأتي شعره ليكررها، فتنضاف «مرّته» إلى «المرارا» التي سلفت. وكذلك إن هو تمكن من صدم تلك الرومانطيقية المسيطرة على نظرته الشعرية، وعلى سلوكه الشعري بما هو مضاد لها. ليكون ذلك الجدل المتولد من النقائض المانح القصيدة «سرها» المخفف، أيضا، من غلواء الميوعة العاطفية التي يطرحها الاسراف في الرومانطيقي. وما من ضير في أن تستفيد قصيدته من الامكانات الجمة التي تطرحها على الشعر موضوعات قصيدة النثر.

ان رومانطيقية شعر صقر عليشي، كما تبدو لي، تضمر في جانب من تحققها ووجودها موقفاً مضاداً للنثري بما هو مصدر ممكن للشعرية، وربما احتقاراً له، ممثلا بقصيدة النثر. حتى أن هذه الرومانطيقية تتحدى قصيدة النثر، تحدياً أغلب الظن أنها في غنى عنه، فتجعل من «النثري» بالمعنى السالف مفتتحاً لها. (قصيدة «من على قمة الخيال» في مستهل الكتاب). لكن الواضح أن ارادة صقر أكثر منها رغبته هي التي صنعت هذا الاستهلال، الأمر الذي يحرمه منذ الكلمة الأولى من براءة السعي، وقد حرمه قبلا من نجاحه فيه. □

حول القصائد الشعرية المكتوبة للانتفاضة مفادها أن المثقفين العرب والشعراء ونقادهم لم يجدوا حتى الآن في كل ما كتب ما يستحق أن يطلق عليه صفة الشعر. وأن الانتفاضة انعكست في قصائد الشعراء كما انعكست من قبل كل مناسبة سبقتها. فهي مناسبة تستلزم من الشاعر أن يعد لها عدته، ويدخل فيها لعبة التسابق وقانون السبق في تسجيل الموقف ليستمر معبراً عن «الضمير العام». فالشعر ما زال لدى الشاعر العربي وقارئه مندوباً عن. . وليس ممثلا لكيانه. ولو نحن وقفنا على القصائد/العينات التي ضمها الكتاب لما خرجنا معها كلها. بلا استثناء، بما يخالف هذا الانطباع.

إنه الشعر الذي لا شاعرية فيه. وصاحبه هو الشاعر اللاعب خارج نفسه. خارج تجربته الشخصية، بعيداً عن نفسه، هناك، في «خندق الشعب» ولكن أيضاً حيث لا قارئ إلا الفضوليون. لأن الشعب حفر في حياته واستخرج الزجل والعتابا، والموال، الخ مما يصلح أن يسمى في لغة المثقف العربي فلكلوراً. أما الفلسطيني، رجل الشارع. في سنوات ثلاث هي سنوات الانتفاضة فقد حفر بدوره في الروح العميق، وفي بؤر الشعور، وفي تجليات الوعي، في الساعات الأليمة الطويلة، المتكررة، تكراراً مرعباً، واستخرج الهتاف، والأغنية، ومنظومة المنطوقات الأخرى التي طالما عبر بواسطتها عن نفسه، بواسطة نفسه، وبلا مندوبين يقيمون أخيلتهم ولغاتهم بينه وبين مصيره جداراً غريباً عجيباً. وهو في المحصلة لا يكترث بكل هذا الانشاء المتهافت المتهالك المعتدي على الشعر وموضوعه.

وفي توصيف هذا الشعر الذي لا فائدة ترجى منه ينتظم في هذه السبحة الألفية الشعراء العرب أجمعين كباراً وصغاراً، أقماراً ونجوماً وصواعق وكسراً وحبيبات مضيئة، مشهورين ونكرات. ولا حول ولا قوة إلا بالله. □

ناقد ومنقود

لمن يكتب هؤلاء؟

علـي أمـين
سلمية . سورية

■ أتحفتنا مجلة الناقد، في عددها الخامس عشر، بعدد كبير من الأشعار العراقية، التي تجري في معظمها في تيار قصيدة النثر، والتي يعتبرها بعضهم ممثلة الحداثة في الشعر العربي، وقد كثر الحديث عنها، وصرها نجدنا في كل مجلة أو صحيفة، حتى أن مجموعاتها صارت لا تعدّ ولا تحصى. وهي أشعار تتكيء على الغموض والتغريب، والتحلل اللغوي، واستخدام العامية أحياناً، وهذا بارز في بعض القصائد المذكورة.

وفي هذه العجالة، أوجه الى هؤلاء الشعراء، وروادهم أصبع الاتهام بأنهم وبعض المسؤولين عن الصفحات الثقافية في الصحف اليومية، والدوريات مسؤولون عن الانحطاط الكبير في المستوى اللغوي لدى كثير من ممتهني الأدب وغيرهم. لأنهم يتسامحون كثيراً في هذا المجال، مقتفين خطى بعض المنظّرين الذين يدعون الى التخلي عن قواعد اللغة العربية، إضافة الى ما يتعمده هؤلاء، كما سبق، من مبالغة في الغموض والطلسمة في ما يكتبون.

فلمن يكتب هؤلاء؟ ولمن يتوجهون؟.. وهم يدعون التقدمية والنضال من أجل التحرير. إذا كانوا يعتبرون جماهير القراء رعاعاً (على حد تعبير أحدهم، والمنشور كلامه في الصفحة الأخيرة من عدد الناقد نفسه). فإذا كان القراء والمتلقون لهذا الشعر رعاعاً، فماذا يمكن ان نطلق عليهم هم؟. هل يعتقدون أنهم بهذه الأشعار يخدمون قضية الأمة؟ ام أنهم يضعون أنفسهم فوق مستوى الأمة؟ ويعتبرون أنفسهم (سوبر مانات)؟

أعتقد ان هؤلاء سيظلون في ابراجهم معزولين، لأن ما يكتبونه لا يمسّ وجدان الجماهير. ولا يؤدون دوراً حقيقياً في تقدم الأمة ونهضتها. فالأدب يجب أن يلبي حاجة الجماهير ويأخذ بيدها نحو الحرية والتقدم، لا ان يتعالى عليها ويستهين بها. فالجماهير ذات حسّ سليم، تخلدّ الأدب والفن الجديرين بالحياة، وتهمل الغثاء.

ان شعبنا ليس بحاجة الى الغموض، ولا الى هذه الحداثة المستعارة من آداب الغرب، بل هو بحاجة الى الوضوح في الرؤية والأسلوب والهدف. فالشعراء، وهم الأكثر اقتراباً من الجماهير، يجب أن يكتبوا لها ببساطة، لأنها بغالبيتها تتصف بالبساطة. وقد فعل ذلك شعراء الأرض المحتلة وغيرهم ممّن لم يجروا وراء حداثة مفتعلة. فالحداثة لا تكون بالغموض القائم على رموز لا يفهمها سوى كاتبها، أو هو نفسه لا يفهمها. إنما الحداثة تكون بمعاصرة ومواكبة قضايا الأمة، والتوجه إلى جماهيرها بلغة تفهمها وتتفاعل معها. ولن يكون التفاعل معها تنازلا عن الشاعرية (كما يدّعي محمد عمران). بل ان هذا التفاعل يرفع الشاعر الى مرتبة أعلى كلما كانت جماهيره مستوعبة وواعية لما يقول، وهذا لا يمنع ان تكون الأشعار الواضحة (حداثية). فالوضوح ليس عيباً، ولا تخلفاً، فهل ننكر الحداثة لدى الشاعر العظيم رسول حمزا توف، أم ننكر ان شعراء الارض المحتلة هم حداثيون جميعاً، وقد كتبوا بلغة يفهمها أبسط الناس؟ وهل نقول ان بعض شعرائنا الكبار ليسوا حداثيين لأنهم كانوا واضحين في كتاباتهم؟ ولأن الجماهير وعت ما قالوه وما كتبوه؟.

أرى ان هذا ليس عدلا.. وان رواد هذه الحداثة الغامضة وشعرائها يغالون كثيرا بنرجسيتهم وأنانياتهم، ولذلك يبتعدون عن الجماهير، بل هي التي تبتعد عنهم، لأن الجماهير تريد من يتفاعل معها ويعبّر عن مكنوناتها.

ان هذه الحداثة المفتعلة، والمجلوبة من الغرب، مهما تكاثرت واستفحلت، ستبقى هجينة في أدبنا العربي المعاصر، وسيهملها التاريخ، أو أنها على الأكثر ستصبح شيئاً للذكرى. ودليل ذلك تراجع بعض رموزها عمّا كتبوه، ولن يصح إلا الصحيح، ولن يدوم الاّ السليم المعافى. □

أسف!

يوسف سامي اليوسف
دمشق

■ لقد أسفت شديد الأسف حين قرأت في مجلة «الناقد» مقالة عنوانها «الغاء العقل والمنطق» (العدد ١٧، ص ٨٠). وفي الحق أنني ما أسفت لأن غلاما من غلمان الصحافة قد ظل يشتمني حتى سئم من الشتم، فالانسان اليوم من الفجاجة بحيث لا يفاجيء العاقل اذا ما بدرت منه مثل هذه البادرة. كما أنني ما أسفت لأن مجلتكم قد أخذت تقدم الهجاء بدلاً من النقد الحي القادر على التصحيح، اذ ما شأني أنا ان كانت مجلتكم لا تجيد التمييز بين النقد والشتم.

في الحق أن علة أسفي تتلخص في أنكم سمحتم لشخص أترع بالاصفرار الباهت والحقد الأسود أن يشتم العرب بوقاحة لم تعهد لدى اكثر المستشرقين حقدا على العرب.

اسمع كيف أنهى هجّاؤكم مقالته الآنفة الذكر:

«الفكر العربي مصاب بالخصاء والإثمية منذ اكثر من ألف عام».

هذه هي آخر جملة في مقال هجّائكم العتيد. وهي موقف ينتمي الى الشعوبية الجديدة الحاقدة والعاملة في موقع الامبريالية والصهيونية، عن وعي أو عن غير وعي.

«منذ اكثر من ألف عام». هذا يشمل التاريخ العربي كله، وفي أحسن الأحوال يشمل الفارابي وابن سينا والمعري والغزالي وابن رشد وابن عربي وابن خلدون. واذا كان للمرء ان يصدق بأن هؤلاء الأفذاذ المشهود لهم بطول الباع في العالم كله يصلحون للتصنيف في فصيلة الخصيان، فكيف له ان يصدق بأنهم مصابون بعقدة الاثم؟ وعن أي اثم يتحدث هذا المأفون؟ واني اؤكد لكم انه يكابد ضرباً من لوثة عقلية، وأنه خاضع لهيمنة قوة هستيرية ظلت تقوده حتى النهاية، وقد منعته من أن يختم مقاله قبل ان يلفظ جملته النهائية الآنفة، الذكر، والتي هي السم الزعاف نفسه والحقد الصريح اياه.

ما هو الذنب الذي ارتكبه ابن سينا وابن رشد وابن خلدون لكي يتهموا بالخصاء؟ ما هي الاساءة التي وجهها العرب للعالم، لكي يشتموا على النحو الأصفر الذاوي؟

وأخيرا ما هي مصلحتكم أنتم في أن يُشتم العرب؟ ان من يشتم العرب هو واحد من اثنين، ولا يمكن ان يكون غير ذلك:

إما مريض في عقله، وإما عامل لحساب الأمبريالية والصهيونية.

أؤكد لكم جازماً ان العالم العربي شديد الحساسية تجاه مثل هذه الخسّة أو الوقاحة. وليس لكم من عذر يعذركم الا أن تكون الشتيمة قد مرت سهواً. ولي وطيد الأمل بأنكم لن تسمحوا في المستقبل بأن يشتم أحد أية امة على الأرض فوق منبركم هذا. □

رأس الخيانة وغطاء الرأس

حسام مصطفى
ليبيا

■ المئات من النيّات الحسنة تؤدي الى الجحيم. ان هذا السند ليس مرجعية ماركسية ولا حكمة صينية... انها بكل بساطة محاولة للشفقة على النيّات التي تنطلق من مبادئها الجليلة للوصول الى هدف سام.

من هذا المنطلق يمكننا ان نحدد المنطلقات الحسنة للكاتب والروائي الصادق النيهوم في مقالته «خيانة مرفوعة الرأس» المنشورة في العدد السادس عشر من مجلة الناقد. فالاستاذ النيهوم يبدو رافضا للسلطة والمؤسسة وتابعها الديني من اعتبارات تجاوز النص الأصلي (القرآن) للتشريع، والسقوط في مهاوي الاحاديث النبوية التي كرست السلطة الاقطاعية منذ عهد زياد بن معاوية وحتى الآن. وجوهر انطلاقته الحسنة هي استغلال الدين من قبل السلطة لتثبيت موقعها القدسي ووراثتها الإلاهية.

ان هذه الانطلاقة للأسف الشديد قد قادته الى نوع من الـ «ستاتيك» الاصولي المدافع عن النص القرآني باعتباره حقيقة مطلقة للحياة (اقتصاد. سياسية. فكر. اجتماع) وبالتالي فانه وقع في اختلاطية، بين الاجتهاد الديني الثوري، والاجتهاد التحريفي السلطوي الرجعي. فاصبحا (المجتهد الثوري والمحرف الرجعي) في خانة الخيانة المرفوعة الرأس. وهذه الخطوة الأولى نحو الجحيم الذي تغذ السير اليه النيات الحسنة دون كلل!

ولكي لا نجنح في هذه المقالة الى التعميم الباطل، دعونا نتابع بعض افكار النيهوم ونحاول ان نناقشها بهدوء.

يقول النيهوم [فالرسول لم يكتب الحديث، ولم يطلب من أحد ان يكتبه ولم يقل انه مصدر للتشريع لا في مكة ولا في المدينة ولا في السر ولا في العلن، وهو موقف لم يتخذه الرسول لأنه كان يجهل حاجة الشريعة الى الحديث النبوي، بل لان رسالته كانت موجهة لاسقاط الاحاديث النبوية من أساسها. ان علم السنة الذي قام على مخالفة هذه السنة، قد قرأ رسالة محمد عليه السلام مقلوبة جداً رأساً على عقب].

ان افتراض موقف الرسول من الحديث النبوي بالذات ـ وهو يشمل في المحصلة حديثه هو أيضاً ـ هو ادانة للقول نفسه، ذلك ان أحاديث الرسول الشريفة تختلف عن أحاديثه اليومية العادية. ان اختياره لصياغة الأحاديث في أجوبته على اشكالات التفصيل اليومي أثناء النزول القرآني تؤكد ان أحاديثه ما هي الا اعطاء القول الرباني بعده الافقي في التشريع والمجتمع. وكونه لم يعلن ان أحاديثه بند في الجملة القرآنية، ليس مستنداً ضده، حيث كان الرسول يفتي في موضوعات تفصيلية من الحياة تأخذ فيها بعد طابعاً تطبيقياً واجتهادياً واستنادياً، ويعلم الرسول مقدار ثقل حديثه الذي لا ينطق به الا عن اسبقية معرفية متطابقة مع النص القرآني روحاً، وهذا ينفي ايضا افتراض النيهوم من ان الرسول قد جاء برسالته أساسا لاسقاط الاحاديث النبوية من أساسها في التوراة والانجيل، لان الرسالة جاءت في بعض جوانبها لاسقاط فيض التزوير الذي لحق بالنصوص الرسولية السابقة وتحويراتها التي دخلت في خدمة السلطة الدينية والسياسية على حدٍ سواء. اما ان يكون علم السنة قد قرأ رسالة الرسول مقلوبة على رأسها، فهذا يعني افتراضاً مقابلاً هو امكانية قراءتها صحيحة وواقفة على قدميها. فالقراءة ◁



ناقد ومنقود

الخاطئة ـ المتعمدة منها او الجاهلة ـ لا تدعونا الى الغاء القول برمته ورفضه بقدر ما تدعونا من منطلق عقلاني بحت الى إعادة القراءة، وهذه الاعادة تنزع من السلطات ومؤسساتها رداءها المثقل بالتزوير والتحريف والتجاوز حتى! ما دام بالامكان تحويل هذا التجاوز من تجاوزيته الى تطابقيته على لسان الرسول والفقهاء.

في مقطع آخر من المقال يقول النيهوم: [كانت معركة الرسول محمد محددة سلفاً ضد كتب الحديث النبوي بالذات] وهذا افتراض لا سند له ولا له ما يبرره في معارك الرسول الفكرية والاجتماعية في عصره. كيف نحكم على تحديد مستوى معركة «النص» كونها كشفاً لتزوير كتب الحديث النبوي والتي [تحصنت وراء اسم الكتاب المقدس وأصبحت علماً ربانياً مقدسا]. إن القول في الافتراض التعسفي وهو ان الرسالة الاسلامية لم تحدد وجودها ومعاركها الا في سياقها التاريخي المعتمد أصلا على تفتيت البنية الاجتماعية والفكرية الجاهلية، ونقل العصر برمته الى عصر آخر، وهو ما حدث فعلا، وضمن إطار هذه المعركة الكبيرة المتعددة الجوانب، تقع احدى المعارك المهمة [المحددة سلفاً] في الغاء وتدمير التزوير الذي لحق بالقول الرباني في الانجيل والتوراة من خلال إفاضته بالقول الرسولي. كما ان الرسول لم يكتف بالرد على المنحول على يد [عبث الرواة] من خلال النص القرآني، بل انه كان يعي حاجة النص القرآني لشخصانية واقعية مؤثرة تعطي النص امتداده الواقعي النافذ، وهذا ما حصل أيضا عبر الحديث الرسولي.

ويذهب النيهوم بعيدا في افتراضاته، فيقول ان القرآن [ليس كتاباً جديداً بل قراءة جديدة] ان هذا التعسف، يلغي دون تمحيص ضرورات نزول القرآن نفسه في إحاطته الاجتماعية والتاريخية والفكرية، فالقرآن قراءة جديدة وكتاب جديد في آن. لأن افتراض أحادية دوره ينفي دوره فيما قام به من ثورة على العصر الجاهلي بكل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، انه قراءة جديدة لنفض التزوير الذي لحق بالقول الرباني سابقاً وهو جديد في كونه قد شكل في تلك المرحلة ابتداءة جديدة في تاريخ الفكر العربي والانساني. والمخالطة ـ وليس المغالطة ـ التي يقع فيها الكاتب في هذا الجانب، هو انه يعتبر القرآن نصاً مشابها للتوراة وانجيل لوقا. [يتشابه نص القرآن مع نصوص التوراة وانجيل لوقا] ـ وأظن ان الكاتب قد استند في مقولته هذه على كتاب «صلة القرآن بالمسيحية واليهودية» من اصدار دار الطليعة لمستشرق سوفياتي لا أذكر اسمه الآن. كان قد قدم في كتابه هذا دراسة مقارنة نصية بين انجيل لوقا والتوراة والقرآن ـ وبالرغم من ان النيهوم يؤكد التشابه إلا أنه يدين الرؤية الاستشراقية التي تقول ان القرآن نسخة معربة عنهما ـ التوراة والانجيل ـ ويقول ان هذا الادعاء [لا يتورط فيه اصلا سوى رجل يرى الدنيا بعين التوراة]!!

فلماذا هذه الإدانة إذا كانت القراءة التورانية ستؤدي الى جانبها المتشابه من العملة نفسها؟!

ان الاستاذ النيهوم ـ على ما يبدو ـ يصر الى أبعد الحدود على فردانية التشريع الرباني مستندا الى سورة المائدة (اليوم أكملت لكم دينكم) وهو استناد محكوم بقراءة اصولية (ستاتيكية). ربما لا يقصدها الكاتب نفسه ـ [ان كلمة (أكملت) تفيد صراحة بأن النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن وانه لم يعد يحتاج الى إضافات، وان كل نص يزيد عليه او يخالفه يصبح تلقائيا خارج الشريعة].

إننا نحاول ان نسأل:

الى أين تؤدي هذه القراءة؟ ان لم تؤد الى قسرية ايقاف الزمن وتطوراته وحاجاته. ربما يملك الاستاذ النيهوم الجواب لوحده. لكننا نؤكد مرة اخرى ان قراءة الرسول نفسه كانت مختلفة تماماً عن هذا الافتراض. بدليل مرجعيته في حينها والتي كانت تشكل اشتراعاً ضرورياً وحاجوياً. ويواصل الكاتب قوله [لكن علم السنة الذي نشأ بعد مائة عام من اكتمال الشريعة عاد فاكتشف انها لا تزال ناقصة وورط نفسه في كتب الحديث النبوي مرة أخرى]. ان حقائق وجود الرسول ووفاته والمرحلة الراشدية وبعده تؤكد خطأ هذا الاستنتاج الذي لا تدعمه سوى وجهة النظر الرغبوية او الارادية. فالخلفاء الراشدون كانوا اضافة الى استنادهم للنص القرآني، يستندون ايضاً ليس فقط الى أحاديث الرسول وإنما الى مبدأ المقايسة في سلوك الرسول واستظهارات الحياة في متطلباتها الجديدة. لكن النيهوم، لا يريد ان يرى غير المطلق النصي في القول، لأنه يرى في السنة القرآنية، [منهجاً تطبيقياً حياً يعيش عبر العصور، ويخاطب اجيالاً لا تحصى، في ظروف لا تحصى] و«الحقيقة» التي أراد ان يثبتها النيهوم، لم تغب عن ذهن الرسول. لكنه قرأها غير مقلوبة. فقد كان الرسول يمارس سلوكاً تعمدياً في تعميد النص القرآني بخطابه النبوي، ولو كان الرسول ينظر الى هذه الاطلاقية كما يراها او يفترضها الكاتب، لأحال مواجهات الحياة ومتطلباتها الى مرجعيتها القرآنية، لكن عبقريته منحته ديناميكية «تحييث» النص انتداءً من «إقرأ» وحتى «اكملت لكم دينكم»، معتمدا في الاساس على مجموعة من الجمل القرآنية التي تدعو الى اطاعة رسول الله.

ولنسأل:

بماذا الطاعة، اذا كانت الآية قد قالت كل شيء؟ ان هذا التوافق بين ألوهية النص ودعوته لاطاعة «الوضعي» متمثلا في قول الرسول وأحاديثه، هو بحد ذاته دعوة لإدامة روح نص بالحياة. أما اذا كان استخدام الدين عموما مجسدا لتثبيت المؤسسة السلطوية الاقطاعية وامتداداتها التاريخية، فهذا ليس ذنب الاجتهاد ولا ذنب النص القرآني ولا القول الرسولي، بغض النظر عن مستوى الاختلاف ـ جوهرياً وتفسيرياً ـ حول مجمل مفاهيم الدين. وليس خافيا ان عكاز المؤسسة السلطوية هو المدى التأويلي للنص القرآني من طراز «وأطيعو أولى الامر منكم»، وليس للحديث النبوي.

ان الهجوم على العمل الفقهي الاجتهادي بشكل مطلق وبدون تمييز بين فقه يحاول ان يستوعي مستجدات الحياة ومتطلباتها على المستويين الاجتماعي والسياسي، وبين فقه «يشتغل» أجيراً للسلطة ومتطلبات ديمومتها، فتراه يستوعب كل الطاقة لبراغماتية النص من اجل حفنة من الدولارات كما يمثل «ترينتي» في أفلام الكاوبوي. لا اعتقد ان يكون خافيا على الكاتب نفسه ان بعض الاجتهادات الفقهية، قد تذهب الى حد التعارض مع النص والتطابق مع الرؤية الحقيقية الحقة لموقف ما. وهنا تسعفني الذاكرة بموقف يحمل كل دلالات الاجتهاد الثوري.

ففي استفتاء طرحه هولاكو على فقهاء بغداد بعد احتلالها حول أيهما أفضل السلطان الكافر العادل ام السلطان المسلم الجائر؟ وكان قد جمعهم في المدرسة المستنصرية لهذا الغرض، وقد أحجم الجميع عن الاجابة ما عدا ابن طاووس الحسني الذي قال:

«ان الكافر العادل أفضل من المسلم الجائر!!»

ان خطورة هذا الموضوع تنبع من بساطة طرحه، فيبدو في النهاية كما لو انه حقيقيا، في الوقت الذي يختفي الموضوع برمته تحت يافطة الايديولوجيا بتكويناتها المتنوعة، وعند ذاك، نكون غطينا رأس الخيانة، وطرزنا منديلها بالزهور. □

دفتر خواطر

حامد حسن شبير
السودان

■ انحاز الروائي الاميركي الشهير «جون شتاينبك» الى جانب بلاده في حربها ضد فيتنام، ومع ذلك أخرج لنا رائعته الروائية الضخمة «عناقيد الغضب»، فالمواقف البطولية هي التي تؤكد أصالة الفنان في وطنه، فأنا أدعو الى «حياد» الكاتب كفنان إزاء قضايا عصره، فالفنان

شاهد حقيقي لعصره لذا كان لزاما عليه ان يلتزم الموضوعية والصدق فيما يرويه، كشهادة تكشف لنا مدى نزاهة ذاته كفنان صاحب رسالة .

○○

الانتحار ظاهرة «مأساوية» إن صح التعبير وقد تفشت في الوسط الثقافي، فهي بغض النظر عن حرمتها دينياً، إلا انها تُمثل «موقفا» معينا للفنان من أزمات عصره ولا يهم اتفاقنا أو اختلافنا معه، فأنا لا أدعو الى ممارسة الانتحار كخلاص من جحيم دنيانا، إلا أنني أنادي بالبحث عن الأسباب التي أدت لذلك الخلاص وكيفية معالجة الأمر، وليتنا توقعنا هنيهات فالتقطنا ما تبقى من أنفاس، لنعيد التفكير في الرجوع الى قيمنا الروحية التي طغت عليها قيم المادة فحولتنا الى أسرى لمطامع الذات، فهؤلاء الذين يُمارسون «طقوس» الانتحار إنما يدينون ممارسات عصرهم بكل ما يعجُّ من كوارث ومظالم واستهتار بالقيم الانسانية الخالدة .

○○

الروائي السوداني الكبير «الطيب صالح» فنان عالمي بكل المقاييس الابداعية، فهذا الفنان المبدع لم تحرقه حضارة الغرب لدرجة الانصهار فيها!، وهو الذي عاش في بلاد الانكليز فترة زمنية ليست بالقصيرة، كانت من ثمراتها ملحمته الروائية الرائعة «موسم الهجرة الى الشمال»، فأنا اكتشف حميمية دافئة في كتابات هذا الفنان تشدني لقراءة أعماله والتعمق في إدراك مضامينها، فقد أكد لي هذا المبدع : ان الانتماء الحقيقي للفنان يكمن في التصاقه ببيئته واحساسه بمعاناتها، ومن ثم ترجمة تلك الأحاسيس في أعمال فنية يزينها الصدق الانساني، فالانتماء هو المحك الرئيسي للنجاح الذي يجنيه الفنان في وطنه، فهلا تعلم كتابنا «ابجدية» الانتماء من خلال إبداعات هذا الفنان الانسان؟!

○○

ثمة فنانون يتركون بصماتهم كلوحات مضيئة على مر الزمن تؤكد صدق الموهبة وانسانية الفنان، فنحن ما نزال تهزنا إبداعات همنغواي وتولستوي وهيجو وتوماس مان وجيمس جويس واوسكار وايلد الخ، فالفنان الأصيل هو الذي يحترم قدسية الرسالة من أجل الاضافة في بحر الفكر الانساني الشوري، فالفن رسالة وقضية وإيمان وليس «هذيان» على الورق، كالذي تطالعنا به المطابع العربية من غث الفكر وسطحيته .

○○

الكثيرون من قراء لغة الضاد يجهلون القيمة الأدبية للشاعر السوداني الفذ الراحل «محمد أحمد محجوب»، فهو سياسي لا يشق له غبار وقد شغل عدة مناصب سياسية كوزارة الخارجية في حكومات ما بعد الاستقلال، الى جانب ذلك فهو من القانونيين القلائل على مستوى الوطن العربي، أما عن أدبه فقد كان يكتب الشعر وله عدة دواوين شعرية نشر البعض منها في بيروت بينما طوى النسيان البعض الآخر، وهو فنان قومي أفرد لأزمات وطنه العربي صفحات ناصعة كقصيدته المشهورة «الفردوس المفقود»، وهي قصيدة حزينة يبكي مما فيها ضياع الأندلس. والسؤال الذي يبرز الى الذهن: لماذا لا تتجه جامعة الدول العربية في التفكير بمشروع ثقافي يُنادي نشر إبداعات ساستنا، كأن يكون في سلسلة تحمل عنوان: «من ابداعات الساسة العرب»، فهي وأيم الحق فكرة رائعة كما انها تعد شهادة فكرية تصور مرحلة معينة من مراحل تطورنا، فهلا اولت جامعة الدول العربية اقتراحي أذنا صاغية!؟

○○

لا أرى ثمة مقارنة فنية تجمع بين الشاعرين الكبيرين: أبو القاسم الشابي والتجاني يوسف بشير، صحيح أنهما رحلا في ريعان الشباب وفي فترة زمنية واحدة، لكنهما في المقابل جد مختلفين: فالشابي مثلا تطالعنا أشعاره بنزعة تحررية تريد ان تعبّ من نهر الحياة الكثير، رغم وجود المستعمر في بلاده الى جانب التخلف الذي كان يُهيمن على تونس آنذاك، بينما التجاني هاجسه صوفي يتعمق في إدراك كنه الحياة، ويجهد ذاته في سبيل سبر أغوار وجوده الانساني في شعر تغلب عليه رمزية مكثفة، وهو في رأيي فنان عالمي لم يجد بعد الناقد المتفهم رؤى شعره ونفثات نفسه الجياشة بحب الحياة وعشق الجمال .

○○

يغلب على ساحتنا الأدبية «النقد الانطباعي»، أي أنها انطباعات ذاتية لأناس نجد لديهم «بعض» الحس النقدي، لكن النقد علم قائم بذاته لذا يجب على من يرتاد مجال النقد ان يتسلح بالعلم، فالذي يمتلك أدواته النقدية يستطيع إيصال تصوره النقدي للعمل الفني، فأنا أدعو الى صحوة نقدية يمارسها نقادنا الكبار من أجل رؤية أدبية معافاة، بدلاً من هذا التحريف او بالأحرى التشويه الذي ينشر باسم النقد وهو منه براء! نقادنا الأفاضل مارسوا إبداعكم فقد سئمنا «هذيان» الجهلة وأباطيل المدعين، والذين لا علاقة لهم بالابداع .

○○

أجزم بأن الذين يتشككون بشاعرية العقاد، أنهم لم يغوصوا في أعماق نفسه الشعرية، صحيح ان النزعة العقلية غلبت في أدبه، ولكن هذا لا يمنع وجود الجانب الوجداني في شعره، فأنا أوقن تماما، أنهم اذا قرأوه بتمعن سيكتشفون ظلمهم للعقاد كفنان أثرى الأدب العربي بمؤلفات قيمة تؤكد أصالته وصدق توجهاته .

○○

لا يهمني الشعر قديما كان أم حديثا، فقط الاضافة التي يسجلها الفنان فيرفد بها الابداع العربي، فيترك بصماته فينا كأروع الذكريات في الحياة .

○○

من أسباب تخلفنا عن اللحاق بالركب الحضاري أننا قوم تفخَّم ذواتنا فنمجدها قولاً بينما الفعل غائب!، كما أننا نمارس العيش بين «أطلال الماضي»، فنتحسر على ما ضاع من مجدٍ ولىّ، وكأنّ هذا المجد المزعوم سيعود إلينا بالثرثرة!! □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper